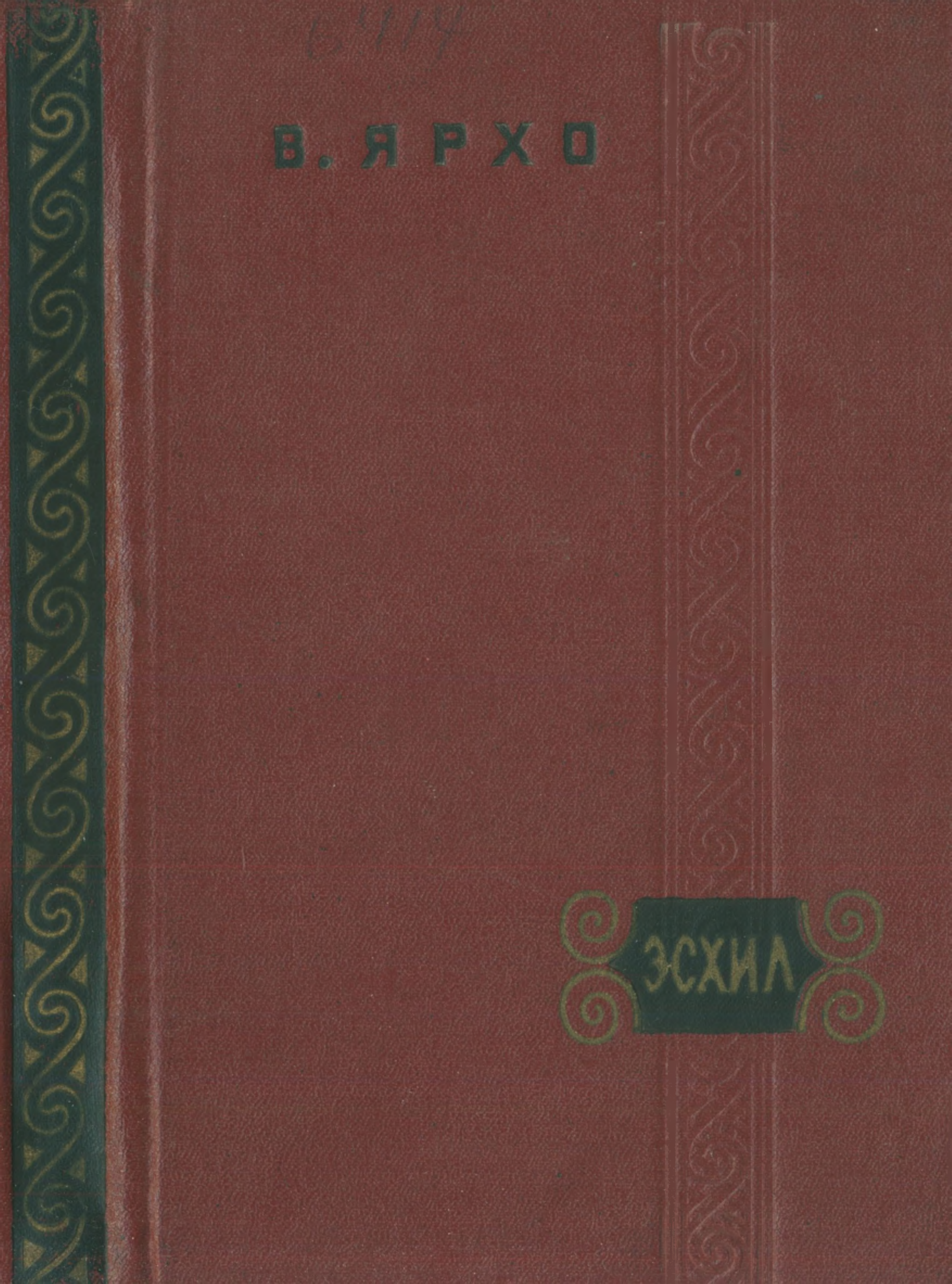
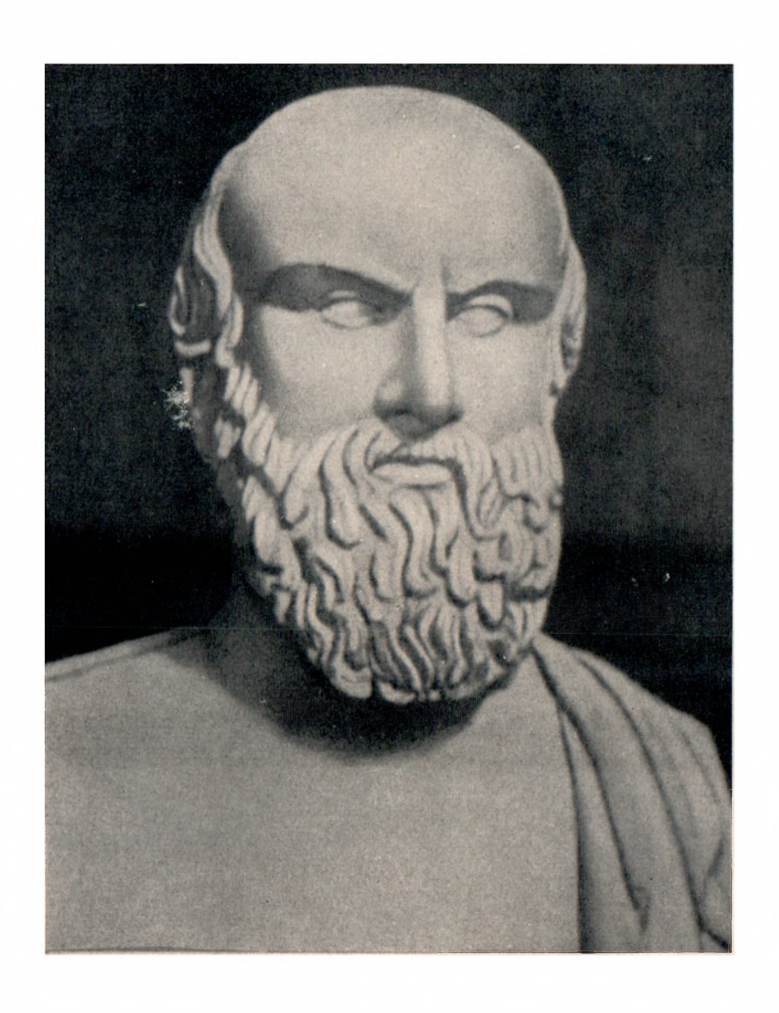

В. ЯРХО
ЭСХИЛ



В. ЯРХО



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1958

Оформление художника
Ю. БОЯРСКОГО



ОТ АВТОРА

Великого древнегреческого драматурга Эсхила еще в античные времена по праву называли «отцом трагедии». В его творчестве за две с половиной тысячи лет до нашего времени, в условиях афинской рабовладельческой демократии, сформировался жанр трагедии, занявший затем столь прочное место в истории европейской культуры. Несмотря на то что до нас дошло менее одной десятой части всего поэтического наследия Эсхила, отчетливо видна колоссальная интенсивность творческого акта, каким была вся жизнь драматурга, завершившаяся победой огромного художественного значения: последние его произведения отличаются такой силой трагического пафоса, которой достигали после Эсхила только немногие драматурги нового времени. Маркс, хорошо знавший и часто перечитывавший Эсхила в оригинале, ставил его в один ряд с Шекспиром, называя обоих «величайшими драматическими гениями, каких только рождало человечество»[1]. Образы, созданные Эсхилом, вошли в мировую культуру как ее неотъемлемая часть. В течение столетий они вдохновляли многих крупнейших писателей на создание замечательных произведений, а философов — на глубокие и содержательные теоретические обобщения. Для примера достаточно упомянуть об истолковании мифа о Прометее в творчестве Гете, Байрона и Шелли, Огарева, Шевченка

[1] Воспоминания о К. Марксе и Ф. Энгельсе, М. 1956, стр. 64.

и Леси Украинки, в размышлениях Гегеля и Маркса, Белинского и Герцена[1].

При этом следует иметь в виду, что каждый поэт или мыслитель воспринимал и оценивал образы Эсхила с позиций своего времени, своих философских или литературных взглядов, мало задумываясь над адекватностью своих представлений идейно-художественному замыслу Эсхила, порожденному конкретными социальными условиями его эпохи. Многовековая посмертная слава «отца трагедии» не должна заслонять от нас всей специфичности общественно-политических отношений его времени, всего своеобразия художественного мышления, с одной стороны, еще неразрывно связанного с мифологическим восприятием мира, с другой,— прошедшего уже длительный путь развития от гомеровского эпоса до аттической трагедии. Поэтому автор видел свою задачу в том, чтобы охарактеризовать творчество Эсхила во взаимосвязи с предшествующими этапами древнегреческой культуры, в его социально-исторической обусловленности и неповторимом художественном своеобразии.

Настоящая книга рассчитана на читателей, не являющихся специалистами в области классической филологии, в связи с чем автор сознательно избегал рассмотрения в ней отдельных технических вопросов, связанных с оценкой рукописной традиции Эсхила, выбором тех или иных конъектур и т. п.

В то же время автору хотелось сделать эту книгу полезной и для читателей, которые могли бы проявить к ней более специальный интерес. Поэтому он позволил себе снабдить основной текст книги небольшим подстрочным аппаратом, содержащим чаще всего ссылки на использованные античные источники и на некоторую исследовательскую литературу. Однако автор не считал целесообразным загромождать аппарат упоминанием работ общего характера, хорошо известных каждому, кто изучает Эсхила, как, например, книга Поленца о греческой трагедии, Томсона — «Эсхил и Афины» и т. п. Ссылки делаются обычно на труды по отдельным вопросам, использован-

---

1 См. И. М. Нусинов, Вековые образы, М. 1937, стр. 12—188; А. И. Белецкий, вступительная статья в книге «Есхіл. Прометей закутий». Київ, 1949. K. Heinemann, Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur, B. I, Lpz., 1920.

ные в данной работе, или на литературу, содержащую более подробную разработку проблем, которые не являются в этой книге предметом непосредственного исследования.

Что касается стихотворных цитат из Эсхила, то за основу был взят перевод Адр. Пиотровского, опубликованный в 1937 году издательством «Academia». Стихи, включенные в текст книги, сверены с оригиналом, и в ряде случаев в них внесены некоторые уточнения. Отдельные стихотворные цитаты даны в переводе автора очерка[1], как и фрагменты Эсхила, до сих пор на русский язык не переводившиеся.

В заключение автор пользуется случаем, чтобы выразить искреннюю благодарность профессору И. М. Тронскому, оказавшему своими замечаниями и предложениями по рукописному варианту книги большую помощь в завершении этой работы. Автор признателен за дружескую критику также Л. Е. Пинскому и своим товарищам по кафедре классических языков Московского государственного педагогического института иностранных языков, которые приняли участие в обсуждении отдельных глав рукописи.



---

[1] К их числу относятся: «Просительницы», ст. 370—375, 738, 836—842; «Персы», ст. 403, 532—535, 550—553, 560—563, 742, 749—751, 1001 след.; «Семеро против Фив», ст. 416, 448—450, 550—552, 580—583, 585—586, 702, 794, 817, 961 след., 1002—1004; «Агамемнон», ст. 154—155, 345, 350, 750—755, 758—762, 1317—1319, 1656; «Хоэфоры», ст. 312—314, 375—379, 405—409, 434—438, 451—455, 886, 983—989, 1027—1028, 1074—1076; «Эвмениды», ст. 64—65, 913—915; «Прикованный Прометей», ст. 373, 816—817, 894—896, 905—907.



Глава I

ОТ РОДОВОГО СТРОЯ К КЛАССОВОМУ ГОСУДАРСТВУ

1

Творческий путь Эсхила охватывает почти всю первую половину V века до нашей эры; его ранние трагедии были поставлены на рубеже VI и V веков. Этот период ознаменован в истории Афин событиями, оказавшими исключительное влияние на всю их дальнейшую судьбу. В 510—508 годах здесь было свергнуто господство тиранов и установлены новые, демократические формы государственного устройства. Завершился длительный процесс становления афинского рабовладельческого города-государства (полиса), занявший в истории древних Афин около двух столетий. Путь, который прошли за этот период Афины, характерен для большинства государств тогдашней Эллады.

Историческая наука располагает, к сожалению, только скудными и отрывочными литературными данными о положении в Аттике в течение VII века. Но из них вырисовывается отчетливая картина полного разложения родового строя, результатом чего явились необузданный произвол родовой знати и отчаянное состояние огромной массы обездоленных и обедневших рядовых земледельцев.

«Главное было то, что бедные находились в порабощении не только сами, но также и дети и жены... Вся же вообще земля была в руках немногих. При этом, если бедняки

не отдавали арендной платы, можно было увести в кабалу и их самих и детей... Конечно, из тогдашних условий государственной жизни самым тяжелым и горьким для народа было рабское положение. Впрочем, и всем остальным он был тоже недоволен, потому что ни в чем, можно сказать, не имел своей доли». Так повествует с присущей ему краткостью Аристотель в труде о государственном устройстве афинян[1].

К началу VI века до нашей эры социальные противоречия в Афинах достигли крайнего напряжения. По существовавшему в Греции в те времена обычаю, эвпатриды («благородные», т. е. родовая знать) и демос («простой» народ) согласились призвать в качестве посредника и примирителя человека из знатного рода, но пользовавшегося благодаря своей честности также доверием бедных, афинянина Солона, который и провел в 594 году ряд реформ, в своей совокупности заложивших основу афинской демократии.

Прежде всего Солон запретил обеспечивать ссуды личной кабалой. Он вернул на родину бедняков, проданных за долги в рабство на чужбину, и освободил от рабской зависимости многих своих разорившихся соотечественников. Солон отменил также широко распространенную практику принимать под залог земельные участки, а те, что уже были заложены, вернул их владельцам — мелким земельным собственникам. Таким образом, реформы Солона положили начало хозяйственной консолидации класса мелких земельных собственников, составивших, по известному выражению К. Маркса, «экономическое основание общества в лучшие времена классической древности»[2].

И в политическом плане реформы Солона потенциально обеспечивали организацию демократического самоуправления: старинные родовые привилегии, дававшие исключительное право на политическую деятельность представителям знати, потеряли свое значение в результате введения Солоном имущественного ценза. Эта мера обеспечивала доступ к высшим государственным должностям не только крупным землевладельцам — наследственным

---

[1] Аристотель, Афинская полития, гл. 2, пер. С. И. Радцига, Соцэкгиз. М. 1937, стр.9—10.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIX, ч. II, 1947, стр.369—370.

аристократам, — но и новым богачам, вышедшим из зажиточной верхушки демоса. Из этого в то же время видно, что «цензовая конституция» Солона носила половинчатый характер: к активной общественной деятельности допускались и теперь далеко не все граждане, а только представители двух высших, наиболее зажиточных и наименее многочисленных классов.

Не мог оказать непосредственного влияния на положение демоса и учрежденный Солоном суд присяжных — так называемая гелиэя, членом которой мог быть любой гражданин, независимо от его имущественного состояния: дело в том, что как участие в судопроизводстве, так и отправление всех других государственных должностей оставалось безвозмездным и поэтому недоступным для массы сельского населения, занятого на работе в своем хозяйстве. Но важно, что апелляция к народному суду и участие в нем были признаны правом всех граждан. «...Раз народ владычествует в голосовании, он становится властелином государства», — замечает Аристотель в уже цитированном сочинении[1].

Впрочем, значение этой стороны реформ Солона стало вполне ясно гораздо позднее, а пока, в начале VI века, примирение богатых и бедных, к которому он стремился, оказалось недолговечным. Через несколько лет после завершения Солоном его законодательной деятельности классовые противоречия в Афинах настолько обострились, что в течение пяти лет дважды оказалось невозможным произвести выборы архонта — должностного лица, руководившего административной жизнью государства. Представители крупных землевладельцев, родовой знати, все еще занимавшие в силу своего богатства прочные экономические позиции, стремились свести на нет значение реформ Солона; мелкие земельные собственники, обретшие хозяйственную самостоятельность, требовали и себе места в общественной жизни страны. Создалась обстановка политической неустойчивости, благоприятствовавшая переходу власти в руки одного человека, который сумел бы опереться на недовольство демоса знатью. Так в Афинах была установлена тирания Писистрата.

Ранняя античная тирания — явление в высшей степе-

---

[1] Аристотель, Афинская полития, гл. 9, цит. изд., стр. 18.

ни своеобразное[1]. Тиран, в первоначальном значении слова,— это человек, захвативший единоличную власть, не имея на то наследственных прав. Жестокость и деспотизм, массовый террор, связанные с этим словом в сознании современного читателя, вовсе не являются обязательными атрибутами древнегреческого тирана VI века. Скорее наоборот — тирания представляет специфическую форму обуздания реакционной землевладельческой аристократии, цепляющейся за экономические и политические привилегии, которые ей давал родовой строй. Тираном обычно становился какой-нибудь из наиболее дальновидных представителей знати, умевший понять потребности хозяйственного развития. В большинстве случаев тиран приходил к власти, опираясь на демократическое движение обедневших земледельцев и мелких ремесленников, стонавших под властью знати. Ранняя тирания была возможна в относительно непродолжительные периоды древней истории, когда родовая аристократия уже теряла свой политический авторитет, а экономическое развитие древних государств еще не достигло такого уровня, при котором массы простого народа могли бы взять власть в свои руки.

Этим и объясняется, что в наиболее развитых городах-государствах древней Эллады (Коринф, Митилены, Сикион) в VII—VI веках тирания была более или менее обязательным этапом в становлении рабовладельческого государства.

К числу подобных тиранов, выдвинувшихся на гребне революционного брожения демоса, относился и афинский правитель Писистрат, находившийся у власти в Афинах во второй трети шестого века.

Писистрат явился в значительной степени продолжателем дела Солона. Он всячески содействовал росту и укреплению среднего и мелкого землевладения в Аттике, раздавая неимущим крестьянам конфискованные земли своих политических противников и предоставляя мелким собственникам кредит для обзаведения рабочим скотом и инвентарем. Благодаря этому пополнялся тот класс афинских граждан, который носил название зевгитов,— сюда

[1] См. капитальную работу чешского ученого П. Оливы «Раннегреческая тирания. К проблеме возникновения государства». Прага, 1954 (на чешском языке, с резюме на русском языке, стр.424 — 449) и рецензию на нее Я. А. Ленцмана («Вестник древней истории», 1955, № I, стр. 85—91).

входили семьи, владевшие упряжкой волов для обработки земли и бывшие в состоянии выставить для войны ополченца в тяжелом вооружении — так называемого гоплита.

Одновременно с этим Писистрат уделял много внимания развитию наиболее продуктивных отраслей афинской ремесленной промышленности и внешней торговли. Так, при нем афиняне прочно завладели морскими путями через Геллеспонт (нынешние Дарданеллы), получив возможность постоянного вывоза в Причерноморье керамических изделий, оливкового масла и вина в обмен на крайне необходимое для каменистой Аттики зерно. Таким образом, меры, принятые Писистратом для подъема аттического сельского хозяйства и ремесла, а также для укрепления внешнеполитического положения Афин, сыграли, бесспорно, прогрессивную роль в их экономическом и политическом развитии.

Однако по мере роста производительных сил в Афинах и повышения экономической самостоятельности граждан тирания стала фактором, тормозящим общественный прогресс. К объективно сложившемуся положению вещей прибавились обстоятельства субъективного порядка: Гиппий, сын Писистрата, которому после смерти отца досталась власть в Афинах, не обладал достаточным политическим тактом и не сумел обеспечить себе поддержку ни в народе, ни среди аристократов, часть которых при Писистрате примирилась с тираном и вела себя вполне лояльно[1]. Террористические методы, при помощи которых Гиппий стал управлять государством после убийства его брата Гиппарха, сделали скоро его власть невыносимой. После нескольких неудачных попыток свергнуть Писистратидов собственными средствами эмигрировавшие из Афин аристократы обратились за помощью к Спарте, которая в 510 году выслала против Гиппия крупные силы во главе с царем Клеоменом. Осажденные на Акрополе,— афинском кремле,—тиран и его приверженцы должны были согласиться на капитуляцию и покинуть Афины.

Изгнание Писистратидов явилось, таким образом, делом рук спартанцев, стремившихся поставить у власти в Афинах эмигрантов-аристократов, чтобы обеспечить

[1] Об одном из интересных эпизодов из истории взаимоотношений Писистрата с представителями крупнейшего аристократического рода Алкмеонидов см. ст. С. Я. Лурье «Клисфен и Писистратиды» («Вестник древней истории», 1940, № 2, стр.45—51).

себе первенствующее положение в средней Греции. Здесь, однако, в расчеты «освободителей» вмешался народ Аттики. Он решительно воспротивился установлению господства трехсот знатных семейств во главе со спартанским ставленником Исагором и поддержал демократический проект реформы государственного устройства, предложенный некиим Клисфеном,—выходцем из старинного аттического рода Алкмеонидов. Сопротивление олигархов, на помощь которым вновь пришли с военной силой спартанцы, было сломлено, и Клисфен в 508—507 годах сумел осуществить задуманную им реформу, сущность которой вкратце состояла в следующем.

Административные органы в Афинах до сих пор формировались по старинной системе, восходившей к разделению всего народа на четыре филы — древние родо-племенные объединения. Клисфен устранил это устаревшее деление, тормозившее рост политической активности граждан и вообще лишавшее гражданских прав многих жителей Аттики, преимущественно ремесленников и торговцев неафинского происхождения. Отныне все население Аттики, независимо от происхождения, было разбито на десять территориальных фил, каждая из которых посылала по пятьдесят представителей в преобразованный высший исполнительный орган афинского государства — Совет пятисот. Это учреждение в свою очередь было сделано подотчетным народному собранию, которое вследствие этого вновь приобрело давно утраченные им права. Таким образом, в результате осуществления реформ Клисфена был достигнут наивысший в истории Афин последних столетий уровень демократизации государственного устройства. На арену истории вышел не единичный человек — тиран или знатный правитель, а вся совокупность граждан, народ, «демос».

Не следует забывать, однако, об исторической ограниченности афинской демократии. Самые реформы Клисфена, получившие поддержку огромного большинства народа, стали возможны только в результате укрепления экономического положения многочисленных свободных граждан за счет эксплуатации рабского труда. Речь идет, разумеется, не о том, чтобы осуждать афинян за рабовладельческий характер их государства, а о необходимости понять историческую противоречивость и неполноценность афинской демократии: при тогдашнем уровне развития произ-

водительных сил рабский труд был неизбежным условием общественного прогресса, роста культуры и искусства привилегированного слоя — свободных граждан.

Формальное равенство среди афинян, закрепленное реформой Клисфена, не должно также скрывать от нас фактически существовавшей среди них значительной социальной дифференциации. Естественно, что экономические возможности крупного торговца или владельца большой ремесленной мастерской весьма отличались от материальных возможностей мелкого земледельца или кустаря-одиночки. В области политической деятельности это находило отражение в том, что, поскольку исполнение государственных должностей оставалось по-прежнему безвозмездным, практически замещать их могли только люди состоятельные, не занимавшиеся непосредственно производительным трудом. Таким образом, господствующее положение в государстве занимал класс крупных рабовладельцев, хотя ему и приходилось считаться с мнением широких кругов демоса, состоявших из мелких земельных собственников, ремесленников, моряков и имевших возможность выражать свою волю в народном собрании.

К этому надо добавить, что и среди крупных рабовладельцев были известные и зачастую весьма сильные противоречия. Торгово-ремесленная группировка была заинтересована в укреплении и расширении внешнеполитических позиций Афин, прочном овладении морскими путями и опорными пунктами на островах Эгейского архипелага и на малоазийском побережье. Крупные землевладельцы, напротив, не были склонны к внешней экспансии, ибо понимали, что она приведет к усилению наименее имущих слоев демоса —мореходов и поденщиков, обслуживающих корабельное дело, и побудит их требовать дальнейшей демократизации государства. Не следует забывать, что в земледелии сильнее, чем в какой-либо иной отрасли аттического народного хозяйства, чувствовалось влияние сохранивших здесь свои экономические позиции аристократов, потомков древней родовой знати. Бесспорно, что бо́льшая часть их была настроена антидемократически и втайне, вероятно, помышляла о восстановлении своего господства при помощи какой-либо внешней силы. Необходимо, однако, отметить, что патриотически настроенная часть афинской аристократии сумела осознать насущные требования действительности и поставить государствен-

ные интересы выше своих личных, узко классовых соображений. К ней могут быть отнесены такие деятели, как Клисфен, Мильтиад и — что будет для нас особенно важно — представители старинного элевсинского знатного рода, к которому принадлежал Эсхил.

Взаимное переплетение различных, нередко противоречивых, экономических и политических тенденций, действовавших внутри афинского демоса в целом, с наибольшей отчетливостью проявилось в ходе событий, потрясших в начале V века всю Элладу и сыгравших огромную роль в дальнейшем историческом развитии Афин. Мы имеем в виду эпоху греко-персидских войн.

Персидская монархия, возникшая в середине VI века, за оставшуюся половину столетия подчинила себе огромные территории от Инда и Сыр-Дарьи до Ливии и от Аравии до Геллеспонта. После покорения царем Дарием греческих городов малоазийского побережья (так называемой Ионии) и многих островов Эгейского архипелага непосредственная угроза нависла над материковой Грецией. Уже ряд небольших греческих государств склонился перед Дарием, и только две ведущие греческие общины — Афины и Спарта — отвергли предъявленный им ультиматум. На требование послов дать царю «земли и воды», т. е. признать его своим владыкой, афиняне бросили их в яму, а спартанцы—в колодец, предлагая взять оттуда землю и воду и отнести своему повелителю[1]. Не удивительно, что вскоре после этого, в 490 году, персидское войско направилось на кораблях через острова Эгейского моря прямо на запад, в Аттику, и высадилось на побережье, в долине у Марафона. Персидские военачальники рассчитывали использовать здесь свою кавалерию для нанесения решительного удара по греческому пехотному ополчению.

Ввиду того что спартанцы, к которым афиняне обратились за помощью, согласились выступить, в соответствии с обычаем, только после полнолуния, афинское ополчение одно вышло к Марафону. Лишь несколько позже к нему на помощь прибыли жители соседнего города Платей, связанные с афинянами давнишней дружбой и союзом.

По вопросу о тактике греков среди афинских военачальников — они назывались стратегами — не было едино-

---

[1] Геродот, История, кн. VII, гл. 133, перев. Ф. Мищенко; т.II, М. 1886, стр.186—187.

душия. Половина из них советовала дать сражение, другая не желала битвы, опасаясь, по словам Геродота, численного превосходства персов. Впрочем, современная историческая наука весьма критически относится к цифрам, сообщаемым «отцом истории»: в целом ряде случаев они преувеличены до неправдоподобности. Как установлено новейшими изысканиями, силы противников при Марафоне были примерно равны. Причина разногласий среди афинских стратегов была, по-видимому, в другом: мы уже говорили, что в Афинах в начале V века была еще достаточно влиятельна прослойка крупных землевладельцев, которые боялись персов меньше, чем демократического движения в собственной стране. Именно их позицию и отражали те стратеги, которые советовали уклониться от открытого сражения с персами, и это подтверждается свидетельством того же Геродота.

Как известно, душой Марафонской битвы явился стратег Мильтиад, в уста которого Геродот и вкладывает речь, содержащую косвенное объяснение причины колебаний некоторых стратегов. «Если мы не дадим сражения, то я уверен, что сильная смута постигнет умы афинян и склонит их на сторону мидян,— говорит у Геродота Мильтиад.— Если же мы вступим в бой прежде, чем *обнаружится раскол в среде некоторых афинян*, то с помощью справедливых богов мы можем выйти из сражения победоносно»[1]. Благодаря настойчивости Мильтиада ему удалось склонить на свою сторону полемарха[2] Каллимаха, который был одиннадцатым в военном совете, и решено было дать сражение.

В день, назначенный Мильтиадом для атаки, греческое ополчение, в тяжелом вооружении, сомкнутыми рядами двинулось против персов, осыпавших их градом стрел. Невзирая на обстрел, афиняне подошли на близкое расстояние к противнику и отсюда бегом устремились на персов, поражая их копьями. В завязавшейся затем рукопашной битве тяжеловооруженные греки в панцирях ока-

---

[1] Геродот, кн. VI, гл. 109, цит.изд., т. II, стр.113—114. (Подчеркнуто нами. — *В. Я.*)

[2] Полемарх (букв.: военачальник) — первоначально особое должностное лицо, возглавлявшее народное ополчение. После установления в конце VI в. — начале V в. коллегии выборных стратегов должность полемарха постепенно потеряла всякое военное значение.

зались сильнее персов, имевших легкое защитное снаряжение. И хотя персам удалось прорвать слабый центр греческого строя, афиняне и платейцы, в несколько рядов стоявшие на флангах, смяли врага и сомкнули свои ряды, истребляя прорвавшихся персидских воинов. Персы так и не успели ввести в действие свою конницу, а увидев, что греки побеждают, поспешили погрузить ее на корабли, около которых скоро тоже загорелся бой: преследуя и истребляя бегущих персов, афиняне достигли моря. Здесь они пытались захватить или поджечь корабли, на которые грузились разбитые персы, но им удалось завладеть только семью неприятельскими кораблями. Остальные вышли в море. Таким образом, победа осталась за афинянами.

Военное значение Марафонской битвы было исключительно велико: впервые афинское войско разбило и обратило в бегство армию персидских захватчиков. Афиняне, встретившие грудью натиск персов, явили всей Элладе великолепный пример выполнения патриотического долга, воинской дисциплины и героизма.

Но еще более значительным был политический результат сражения. Теперь стало ясно, какую огромную роль в сплочении граждан афинского государства сыграли реформы Клисфена. Победившее демократическое самоуправление — при всем его несовершенстве и ограниченности — открывало широкую дорогу для роста классового и общенародного сознания афинян и тем самым способствовало значительному повышению боеспособности гоплитского ополчения. Это заметили уже ближайшие потомки победителей при Марафоне. «...Находясь под гнетом тирании, афиняне не могли одолеть в военном деле никого из своих соседей, а освободившись от тиранов, они заняли, бесспорно, первенствующее место,— писал Геродот.— Это показывает, что, будучи порабощены тиранами, они были нерадивы, как бы работая на господина; напротив, по достижении свободы каждый из них стал работать усердно для собственного благополучия»[1].

Наконец афиняне и сами поняли, что, выступая за правое дело, за независимость и неприкосновенность своей родины, они имеют теперь такое огромное преимущество перед врагом, которого они не могли иметь еще двадцать—

---

[1] Геродот, кн. V гл 78, цит. изд.; т.II, стр.37.

тридцать лет тому назад, когда находились под властью тиранов.

Последний вывод был особенно важен, так как ни у кого не вызывало сомнения, что персы, потерпев поражение при Марафоне, не оставят попыток овладеть Элладой. Нужно было готовиться к отражению нового натиска захватчиков — на чем же сосредоточить главные усилия? К чему приложить средства, чтобы одержать победу в предстоящих сражениях? По этим вопросам в Афинах разгорелась ожесточенная внутренняя борьба.

Прежде всего, как обязательно полагалось в те времена, обратились за советом к прорицалищу бога Аполлона в Дельфах. Дельфийские жрецы, вообще не отличавшиеся ясностью в своих пророчествах и к тому же относившиеся весьма неодобрительно к афинской демократии, сначала давали совсем мрачные ответы, а затем утешили афинян мало вразумительным предсказанием, что Зевс даст им деревянные стены. Передают, что в качестве наиболее решительного толкователя этого изречения выступил афинский гражданин Фемистокл, сын Неокла. Он объяснил, что под деревянными стенами божество разумеет корабли, так как, пока персы сохраняют господство на море, никакое сухопутное сражение не сможет решить исхода войны, и посоветовал афинянам возложить все надежды на свой морской флот. Надо добавить, что Фемистокл, принадлежавший к числу наиболее прозорливых политических деятелей того времени, еще до получения ответа от дельфийского оракула предложил своим согражданам обратить на постройку кораблей крупную сумму денег, полученных от Лаврийских серебряных рудников на юге Аттики. Поскольку в то время афинянам предстояла война с Эгиной, имевшей неплохой флот, совет Фемистокла был принят, и к концу 80-х годов V века афиняне располагали не менее, чем двумя сотнями триер — боевых кораблей с тремя рядами весел. Теперь казалось, что и само божество поддерживает планы Фемистокла.

Однако, для того чтобы окончательно упрочить свою позицию, Фемистоклу пришлось выдержать серьезную борьбу со своими политическими противниками — землевладельческой аристократией. Она, конечно, прекрасно понимала, что сооружение мощного флота потребует большого количества корабельной прислуги, и таким образом повысится роль и значение так называемых фетов — на-

емных батраков, совсем не имеющих собственной земли или владеющих такими крошечными наделами, которые не обеспечивают их средствами для жизни. Опасения эти были вполне закономерны лишь с узко классовой точки зрения реакционных эвпатридов — «благородных», и они, конечно, не высказывали их вслух, а вели борьбу против морской программы Фемистокла, ссылаясь на опыт Марафона и требуя усиления сухопутной армии.

Земля древней Эллады сохранила до наших дней любопытные свидетельства этой борьбы, достигшей особой остроты в 483 году; во время раскопок на агоре (центральной площади Афин, где происходили народные собрания) и на склонах афинского акрополя были найдены черепки с именами Фемистокла и его политического противника Аристида, вождя консервативной землевладельческой группировки. Черепки являлись в древних Афинах чем-то вроде современных бюллетеней для голосования: на них граждане писали имя того политического деятеля, который казался им опасным для дальнейшего процветания государства и осуждался таким образом на десятилетнее изгнание из Афин. И вот, наряду с черепками с именами Фемистокла и Аристида, найденными вперемешку на самой агоре, обнаружен склад таких же черепков, но только с аккуратно написанным именем одного Фемистокла, в колодце вдали от агоры[1]. Видимо, эти черепки были заранее подготовлены противниками Фемистокла из какого-нибудь политического объединения аристократов, но не понадобились во время голосования, так как подавляющая масса демоса одобрила его политику: Аристид был осужден на изгнание из Афин.

Через три года после этого грекам пришлось испытать новый натиск персов. В 480 году Ксеркс, сын умершего царя Дария, сам повел пешее и конное войско через Ионию к Геллеспонту, а оттуда во Фракию и Македонию. Параллельным курсом, вдоль берегов Малой Азии, а затем северной Греции шел военный флот.

К сожалению, мы не располагаем какими-либо документальными данными о численности войск Ксеркса[2].

---

[1] См. подробнее в ст. С. Я. Лурье «Новые эпиграфические находки в Афинах» («Вестник древней истории», 1939, № I, стр.155 след.).

[2] Цифры, которые сообщает Геродот, значительно преувеличены. Он утверждает, что войско персов достигало четырех с лиш-

Очевидно лишь, что они были весьма внушительны по составу и внешнему виду входивших в них боевых частей от самых различных народов, населявших персидскую державу. Геродот уделяет около сорока глав седьмой книги своей «Истории» описанию войсковых соединений Ксеркса, их вооружения, одеяния, перечислению имен их начальников. Что же касается военных действий в эту кампанию, то они разворачивались следующим образом.

Так как Ксеркс располагал морскими и сухопутными силами, грекам также надо было подумать об организации обороны на обоих направлениях. Решено было поставить заслон против персидской пехоты в узком Фермопильском ущелье, а морские силы выдвинуть к мысу Артемисию, у северной оконечности острова Эвбеи. Первые сражения на суше и на море произошли одновременно. Греческий флот, половину которого составляли афинские триеры под командованием Фемистокла, в течение трех дней не только стойко выдерживал натиск противника, но нередко и сам атаковал его корабли, и обе стороны несли большие потери.

Между тем в Фермопильском ущелье небольшое сухопутное войско эллинов, умело используя неприступную позицию, два дня подряд отражало яростный натиск персов, нанося им тяжелый урон. Только на третий день — после того как персы по указанию предателя воспользовались мало известными обходными тропами в горах и окружили греков,— спартанский царь Леонид отослал основные силы союзников, а сам во главе трехсот спартанских воинов остался в ущелье, чтобы прикрыть отступление. Зажатые со всех сторон в узкой теснине превосходящими силами противника, спартанцы мужественно сражались до последнего дыхания, и все, кроме двух, полегли на поле боя, честно выполнив свой воинский долг. Героическое сопротивление горстки храбрецов вошло в созна-

---

ним миллионов человек, не считая еще колоссального обоза, целых стад упряжного и вьючного скота и т. д. Немецкий историк военного искусства Г. Дельбрюк не без иронии замечает, что такое войско должно было растянуться в походе по меньшей мере на три тысячи километров, и, следовательно, в то время как головные отряды подходили к Фермопилам в Средней Греции, хвост колонны находился бы еще в столице Персии Сузах, в двухстах пятидесяти километрах от Персидского залива (Г. Дельбрюк, История военного искусства в рамках политической истории, т. I, М. 1936, стр. 47).

ние эллинов как великий подвиг общенародного значения. На месте погребения погибших был установлен мраморный обелиск с гордой надписью:

Путник, пойди возвести нашим гражданам в Лакедемоне,
Что, их заветы блюдя, здесь мы костьми полегли.

Когда известие о гибели спартанского войска при Фермопилах дошло до греческого флота, принято было решение отступить к острову Саламину. Таким образом, судьба Афин была предопределена: после прорыва персов через Фермопилы не было реальной возможности задержать их продвижение на суше вплоть до Истма — узкого перешейка, соединяющего Среднюю Грецию с Пелопоннесом. Поэтому афиняне, как это ни было для них тяжело, оставили город на разорение персам. Стариков, женщин и детей они отправили в близлежащие местности, в том числе на острова Саламин и Эгину, а все боеспособное мужское население взошло на корабли, чтобы защищать родину в морском бою.

Древние источники сообщают, что победу греков, сконцентрировавших свои силы в Саламинском заливе, подготовили проницательность и военная хитрость Фемистокла; он-де тайно послал в лагерь Ксеркса своего агента, который донес царю о желании греков наутро выйти из залива; если царь хочет одним ударом покончить с эллинским флотом, он должен ночью запереть все проливы. Сейчас трудно проверить, действительно ли Фемистоклу удалось обмануть персидского царя, или тот сам не заметил невыгодных для него условий предстоящего сражения,—факт остается фактом: Ксеркс первый ввел свои массивные суда в проливы, и здесь они были атакованы сравнительно мелкими греческими кораблями.

Из-за узости проливов персы могли выпускать свои суда только вереницей по несколько кораблей, в то время как греки нападали на каждый из них со всех сторон. Когда персидские корабли, отступая под натиском греков, поворачивали назад, они сталкивались с собственными судами, идущими на полном ходу в бой. Все это кончилось для персов страшным разгромом в проливах, а сухопутный отряд, оставленный Ксерксом на маленьком островке Пситталее у входа в Саламинский пролив, был истреблен афинскими гоплитами под командованием возвращенного из ссылки Аристида. Обосновавшись здесь, афиняне

уничтожали и тех персов, которые, спасаясь с тонущих кораблей, искали убежища на островке.

Поражение, понесенное Ксерксом при Саламине, заставило его подумать о спешном возвращении в Азию. Во главе своего сухопутного войска, оставив мысль о форсировании Истма, он направился к Геллеспонту. Однако часть пехоты — вероятно, тысяч двадцать—тридцать отборного боевого состава и значительный обоз — осталась под командованием Мардония в Фессалии.

Весной следующего, 479, года это войско снова заняло Афины — правда, никто им не сопротивлялся, так как после пожара и разорения, учиненного войсками Ксеркса в предыдущем, 480, году, в Афинах, собственно, нечего было защищать, и жители их опять переселились на Саламин. После неудачных попыток вступить в союз с афинянами, обосновавшимися на Саламине, Мардоний снова сжег город, разрушил и сравнял с землей все, что еще уцелело от стен, частных жилищ или храмов, а затем расположился со своим войском в Беотии. Между тем, после длительных оттяжек, пелопоннесцы переправили свое сухопутное войско в Аттику, соединились здесь с афинским ополчением, прибывшим под командой Аристида с Саламина, и двинулись на сближение с противником. Решительная битва произошла 27 августа 479 года при Платеях — персы потерпели поражение, и многие из них погибли, в том числе и сам Мардоний.

Той же осенью, когда греки одержали победу при Платеях, эллинский флот запер персидские корабли в бухте у мыса Микале в Малой Азии,— по преданию, оба события произошли в один день. Так как персы, вытащив корабли на сушу, решили защищать свой лагерь в сухопутном бою, то и грекам пришлось сойти на берег и вести атаку на суше. Персы и здесь были разбиты, а их корабли сожжены, причем афиняне особенно выделялись в сражении энергией и храбростью. Таким образом, на этот раз персам было нанесено поражение уже в их собственных владениях, и это привело к тому, что жители многих островов вступили с афинянами в военный союз, видя в них защиту от персидского владычества.

Так было положено начало военно-политической организации, окончательное оформление которой состоялось два года спустя, в 477 году, в святилище Аполлона на острове Делосе. Здесь был создан Морской союз ряда ионий-

ских городов и островов, объединившихся вокруг Афин с целью взаимной обороны против персов.

Со временем, в середине V века, этот первоначально равноправный оборонительно-наступательный союз превратился в афинскую морскую державу, в которой Афины бесконтрольно распоряжались и средствами и кораблями союзников, но пока, в семидесятые годы, его создание воспринималось как акт общеэллинской солидарности перед лицом исконного врага Греции, а первенствующее положение Афин расценивалось как признание их заслуг в организации победоносного сопротивления персам. Победа маленьких греческих полисов над грандиозным колоссом — необъятной персидской монархией, победа эллинского народоправства над восточным деспотизмом вошла в сознание греков как крупнейшее событие мирового значения, поистине открывающее новую эру в судьбах государств и народов восточного Средиземноморья.

Между тем в самих Афинах продолжалась напряженная политическая борьба между сторонниками дальнейшей демократизации государственного строя и защитниками старинных привилегий знати. Последние пользовались, с одной стороны, поддержкой ареопага — древнего аристократического учреждения, все еще контролировавшего деятельность должностных лиц, с другой стороны, пытались упрочить свое положение военным союзом Афин с консервативной, землевладельческой Спартой. Первой жертвой наступления аристократов стал прославленный победитель персов при Саламине Фемистокл, которого удалось дискредитировать в глазах демоса и в 471 году осудить на изгнание.

Избавившись от опасного противника, аристократы попытались упрочить свои позиции в Афинах, пользуясь авторитетом своего лидера Кимона, знатного афинянина, сына Мильтиада. Но им не удалось задержать прогрессивное развитие афинской демократии: первая же внешнеполитическая неудача Кимона позволила демократам развернуть оживленную агитацию и против него и против вдохновляемой им спартанофильской политики. Кимон подвергся остракизму, союз со Спартой был расторгнут и заменен договором с Аргосом, вторым значительным государством Пелопоннеса, исконным соперником Спарты.

Это означало, что отныне Афины отказывались от политики «равновесия сил» и решительно вступали в борьбу за гегемонию в Элладе. Ради этого они пошли на союз с персофильски настроенными Фессалией и Дельфами, но в то же время стремились упрочить свои позиции и на восточном побережье Эгейского моря, на флангах Персидской монархии. В частности, в 461 году афиняне пришли на помощь антиперсидскому восстанию в Египте, рассчитывая подорвать здесь влияние персидского царя.

Изгнание Кимона означало также поражение аристократов и во внутренней политике. Вождю демократов Эфиальту удалось теперь (вероятно, летом 461 года) провести через народное собрание закон, который лишал ареопаг его прежнего политического значения: все его контрольные функции переходили к гелиэе—судебной коллегии выборных народных заседателей, а за ареопагом сохранялась только роль судилища по преступлениям, совершенным против религии; в его ведении находились, в частности, дела о пролитии крови, осквернении святынь и т. п. Насколько близко этот закон задел интересы эвпатридов, свидетельствует тот факт, что Эфиальт, его автор, пал жертвой убийства из-за угла, но этот акт политического отчаяния аристократов уже ничего не мог изменить во внутренней жизни Афин: демократия одержала победу, значение которой трудно переоценить. Реформа Эфиальта открывала новые возможности для консолидации основной массы афинского демоса — земледельцев и ремесленников — в огромную политическую силу, управляющую государством.

Интенсивность экономического и политического развития в Афинах в VI— первой половине V века явилась причиной того, что именно здесь, на аттической земле, получили наиболее законченное выражение в области идеологии общественные сдвиги, сопутствовавшие образованию рабовладельческих городов-государств (полисов). Предпосылки для выработки полисного мировоззрения накапливались в культуре древней Греции еще задолго до полного торжества афинской демократии. Теперь они были использованы при постановке наиболее острой этической проблемы этого времени — вопроса об общественном поведении человека как свободного и равноправного члена гражданской общины.

2

Смысл проблемы сводился по существу к следующему: в каком отношении находятся человек и коллектив — первоначально, родовая община, затем классовое государство? Предполагает ли свобода индивидуума его обособленность, изолированность от коллектива, независимость от внешних сил, или, оставаясь свободным, человек одновременно подчиняется какой-то высшей, моральной или общественной инстанции?

Следует при этом иметь в виду, что постановка подобной проблемы в период разложения первобытного общества и формирования государства могла быть осуществлена только в рамках мифологически образного восприятия мира, которое было для древних греков основной предпосылкой художественного мышления. Вопрос о соотношении индивидуального поведения человека с действием объективных, вне и помимо него существующих сил,— вопрос, который в новое время ставился в четкой, логически расчлененной форме,— для грека VIII—VI веков мог оформляться только в религиозно-мифологических представлениях о судьбе и божестве, воспринимаемых как вполне конкретные, чувственно осязаемые силы. Столь же конкретным было и изображение человека, находящегося в непосредственном контакте с божественными силами, определяющими его жизненный путь. Однако из-за этого религиозно-мифологического восприятия действительности древними греками вовсе не следует представлять их себе безнадежными фаталистами, слепо преклоняющимися перед грозным и неотвратимым роком, как это изображают сторонники реакционного романтизма, декаданса и мистики. Необходимо самым решительным образом подчеркнуть, что древнегреческой общественной мысли классической эпохи была абсолютна чужда идея слепого всевластия рока и жалкого бессилия человека — идея, так охотно, но без достаточного основания внедрявшаяся в историю античной литературы представителями реакционного литературоведения на рубеже XIX и XX веков[1].

---

[1] Пережитки этой идеи, к сожалению, достаточно часто встречаются и в работах советских литературоведов, не являющихся специалистами в области античной литературы. Нельзя не согласиться поэтому с А. Ф. Лосевым, что проблема рока в античности нуждается в решительном пересмотре (см. Ученые записки Ста-

Не будет преувеличением сказать, что вопрос о месте человека в окружающем его, вечно изменяющемся мире был поставлен уже в гомеровском эпосе, хотя и в совершенно наивной, стихийной форме.

Существует представление, будто в поэмах Гомера участь человека находится в зависимости от некоей беспощадной, сверхъестественной силы — судьбы, «мойры». Избежать предназначенного ею не под силу не только людям, но иногда и богам — в этом сторонники «теории рока» видят доказательство «фатализма» Гомера. Между тем в героическом эпосе греков вообще нет проблемы судьбы как силы, противостоящей человеку. Чтобы убедиться в этом, достаточно ознакомиться с употреблением в гомеровских поэмах понятия «мойра».

Слово «мойра» происходит от одного корня с глаголом «мейромай» («получать в долю»), как в русском языке «доля» и «делить». В языке Гомера оно часто имеет еще совершенно конкретное значение: так называются, например, порции, на которые делят, соответственно числу гостей, поджаренное мясо[1], или вообще доля съестного за общей трапезой[2], или, наконец, доля добычи, причитающаяся каждому из воинов после захвата города или победы над противником[3]. Первоначально, в условиях раннего родового строя, такая *доля* совместно добытых материальных благ должна была быть *равной* для каждого члена первобытного коллектива; позднее племенной вождь и наиболее отличившиеся воины могли получать бо́льшую часть добычи, чем все остальные, но за словом «мойра» остается ее первоначальное значение доли, части, которая *полагается* каждому участнику сражения или члену рода[4].

Вполне вероятно, что с развитием первобытного хозяй-

линабадского педагогического института им. Т. Г. Шевченко, филологическая серия, вып. 5, стр.219 след., Сталинабад, 1954).

[1] «Одиссея», III 40, 66, VIII 470, XV 140, XVII 258, 335, XIX 423. XX 260, 280.

[2] «Одиссея», XIV 448, XX 281, 293. Ср. в таком же значении у Гесиода в рассказе о том, как Прометей обманул Зевса при разделе жертвенного мяса,— «Теогония», ст. 544.

[3] «Илиада», IX 318, «Одиссея», XI 534.

[4] Отсюда такие выражения, как κατὰ μοῖραν в значении «как подобает», «как следует» («Илиада», I 286, IX 59, XV 206, XIX 256 и т. п.,«Одиссея», II 251, VIII 496, XV 170 и т. п.) и παρὰ μοῖραν — «как не подобает» («Одиссея», XIV 509).

ства термин «мойра» мог относиться и к участку земли, выделяемому по жребию для обработки каждому члену рода[1]. Прямого подтверждения этому в поэмах Гомера нет, но встречается указание, что три сына Кроноса, управлявшие миром (Зевс, Посидон и Аид), поделили между собой власть на три доли (мойры)[2].

Таким образом, первоначально «мойра» — это доля материальных благ, выделяемая каждому члену первобытной общины. Постепенно, однако, это понятие приобретает все более отвлеченный характер, обозначая уже «долю» человека в мире вообще, и поэтому у каждого человека есть по существу своя мойра, своя доля[3]. Поскольку всякий человек должен рано или поздно умереть, то с представлением о мойре-доле естественно ассоциируется представление о мойре как о неизбежной смерти, необходимом исходе жизни человека, от которого никто не может уклониться в силу естественного порядка вещей. В этом смысле мойра употребляется у Гомера достаточно часто[4], так как в его поэмах неоднократно идет речь о гибели героев в бою или в странствованиях, но это не дает еще основания говорить о гомеровской мойре как о неотвратимом роке, мрачном фатуме[5].

В представлении о мойре у Гомера отражено только

---

[1] См. G. Thomson, Aeschylus and Athens. Lond., 1950, гл. III.

[2] «Илиада», XV 195. Термином «мойра» в значении «доля», «часть» пользуется и Гесиод в «Теогонии», повествуя о распределении обязанностей между богами, — см. ст. 204, 348, 413, 520. Ср. также 414 и 426: ἔμμορε τίμης.

[3] «Илиада», VII 52, XV 117, XVI 434, XVIII 120, XXIII 80; «Одиссея», IV 475, V 41, 114, 345, IX 532, XI 292

[4] «Илиада», V 83, VI 488, XII 116, XIII 602, XVI 849, XXI 83 и т. п.; «Одиссея», II 100, XXI 24, XXIV 29 и т. п.

[5] В противоположность очень частому употреблению слова «мойра» в значении «доля» и «смерть», мойра в значении судьбы, предназначенной богами, встречается у Гомера крайне редко — «Одиссея», III 269, XXII 413. Два раза это понятие олицетворяется в образе богини судьбы — «Илиада». XIX 87 XXIV 209. Впрочем, вероятно, уже в VIII в. развивается и укрепляется представление о нескольких мойрах — см. «Илиада», XXIV 49. Гесиод в «Теогонии» (ст. 904—906, ср. 217—219) говорит о трех антропоморфных богинях, дочерях Зевса и Фемиды, по имени Клото, Лахесис и Атропос, которым поручено даровать смертным добро и зло. Судя по их именам, Клото («прядущая») прядет нить человеческих жизней, Лахесис (от греческого «лахос» — жребий) вытягивает для каждого его жребий, Атропос («неотвратимая») в указанный срок отрезает нить Мойры названы «прядильщицами» и в «Одиссее», VII 197.

понимание закономерной необходимости для каждого человека, явившегося на этот свет, покинуть его спустя известный промежуток времени. Для нас важно сейчас отметить, что в этом представлении ответ на вопрос о месте человека в обществе дается еще вполне в традициях первобытно-родового строя: каждому человеку выделена в жизни его «доля», и нет никакой зависимости между его образом жизни на земле и сроком его смерти.

В пределах «уделенного» ему природой отрезка времени и живет гомеровский человек, отдаваясь без малейших колебаний во власть непосредственных, «инстинктивных» побуждений: на него напали — он защищается, его оскорбили — он гневается, давая полную волю своему негодованию. Поведение его во всех случаях отличается максимальной активностью, проявлению которой не мешает ни в малейшей степени сознание неизбежности смерти. Наиболее наглядный пример в этом смысле — отношение к жизни у Ахилла. Юный герой не только знает, что ему суждена ранняя смерть на поле боя, но получает от своей матери Фетиды совершенно точное предсказание о времени своей гибели: Ахилл умрет вскоре после того, как от его руки сойдет в могилу Гектор[1]. Казалось бы, герою предоставлена возможность выбора — убить Гектора и тем самым ускорить собственную смерть или воздержаться от столкновения с ним и продлить свою жизнь. Но Ахилл не раздумывает: он готов принять смерть, когда это заблагорассудится богам, ибо от смерти все равно не уйдешь[2].

Может быть, в этом и состоит пресловутый «фатализм» Гомера, предполагающий покорность его героев судьбе? Нет, ибо перед гомеровскими героями вообще не встает проблема подчинения или сопротивления судьбе: для них существует только смерть, как естественный конец жизни человека, а не судьба, как некая противостоящая ему сила. В этом смысле гомеровские герои «беспроблемны»: непосредственные побуждения, возникающие в русле родовой этики, не ставят перед человеком иных нравственных задач, кроме следования обычным, общепринятым нормам. Именно в этой непосредственности поведения гомеровского человека, не смущаемой никакими противоречиями и внутренними конфликтами, лежит секрет их

---

[1] «Илиада», XVIII 94—96.
[2] «Илиада», XVIII 115—120

полнокровности, искренности и вечного обаяния. Неукротимый гнев тяжко оскорбленного Ахилла, нежная супружеская и материнская любовь Андромахи, живущей в вечном страхе за судьбу Гектора, скорбь Приама, потерявшего любимого сына и вынужденного молить его убийцу о выдаче тела убитого,— все это передается Гомером с подкупающей жизненной убедительностью. Поэт очень чуток к проявлению самых разнообразных чувств своих героев и оказывается иногда способным даже к элементам психологического анализа. В этой связи обычно ссылаются на два пассажа из XIX песни «Илиады»; в первом пленницы Ахилла, причитая над сраженным Патроклом, громко плачут:

С виду, казалось, о мертвом, но в сердце о собственном горе.
(Ст. 302.)

Точно так же ахейские герои, слушая горестные воспоминания Ахилла об оставшемся на родине старике отце, вздыхают,

Каждый о том вспоминая, что́ милого в доме оставил[1].
(Ст. 339.)

Приведенные стихи бесспорно свидетельствуют о стремлении поэта к передаче внутреннего состояния человека. К ним можно присоединить и знаменитую сцену из XXIV песни, где Приам, умоляя Ахилла выдать тело Гектора, напоминает герою о жалкой участи его отца, оставшегося без защитника в далекой Фтии и с тревогой ожидающего вестей о сыне. Ахилл растроган словами несчастного старика, тем более что и его собственная смерть не за горами.

Плакали оба они. Припавши к ногам Ахиллеса
Плакал о сыне Приам, о Гекторе мужеубийце.
Плакал Пелид об отце о своем и еще о Патрокле.
Стоны обоих и плач по всему разносилися дому.
(«Илиада», XXIV 509—512.)

Однако неразвитость общественных отношений «гомеровской эпохи», тесная связь человека с общинным коллективом не создавали необходимых предпосылок для понимания внутреннего мира индивидуального человека. Поэтому Гомер — великолепный мастер жизненно-достовер-

---

[1] Цитаты из «Илиады» приводятся в переводе Н. И. Гнедича (I и XIX песни) и В. В. Вересаева (XXIV песнь).

ного изображения *внешних* проявлений чувства—еще не в состоянии осмыслить его как результат психической деятельности человека. Он может ярко показать внешнее проявление воли или решения героя, но не умеет объяснить процесс возникновения такого решения. Человек предстает перед поэтом в нерасчлененном единстве своего—часто очень яркого и индивидуального — характера, но передача происходящих в нем *внутренних* изменений Гомеру не доступна.

Поскольку поведение героя раскрывается во внешних проявлениях его характера, постольку эволюция его поведения может быть обоснована только каким-либо внешним же воздействием. Здесь мы и подходим к вопросу об участии в деятельности человека божественных сил, изображаемых тоже как совершенно конкретная, физически осязаемая реальность. Вернемся к поведению Приама после гибели Гектора. Еще только узнав о смерти любимого сына, несчастный старик рвется в стан мирмидонян, чтобы умолить о снисхождении Ахилла; он вспоминает, что и у Ахилла есть старый отец, из любви к которому убийца, может быть, сжалится над ним, Приамом[1]. Но дальнейшее развитие этот мотив получает только после того, как вестница богов Ирида по воле Зевса спускается в Трою и побуждает старого Приама отправиться в опасный путь в лагерь врагов. По приказу того же Зевса бог Гермес провожает старика до палатки Ахилла и в заключение дает наставление, как ему себя вести:

Ты же, войдя, охвати Ахиллесу колени руками,
Ради отца умоляй, ради матери пышноволосой,
Ради сына его, чтобы дух взволновать ему в сердце.

(XXIV 465—467.)

Приам так и поступает. Но Ахилл, по-видимому, взволнованный словами старика, уже задолго до его появления принял решение удовлетворить его просьбу, потому что и к нему являлась вестницей от Зевса Фетида и передала волю Громовержца — выдать тело Гектора[2]. Мы наблюдаем, таким образом, чрезвычайно своеобразное обоснование внутреннего решения героя вмешательством внешних, божественных сил.

---

[1] «Илиада», XXII 416—421.
[2] «Илиада», XXIV 112—140, 560—562.

Число подобных примеров может быть умножено. Одним из наиболее ярких является известный эпизод из первой песни «Илиады», когда Ахилл, оскорбленный Агамемноном, колеблется в выборе решения:

Или, не медля исторгнувши меч из влагалища острый,
Встречных рассыпать ему и убить властелина Атрида;
Или свирепство смирить, обуздав огорченную душу.

(Ст. 190—192.)

Он уже извлекает меч из ножен и готов броситься на Агамемнона, как вдруг богиня Афина, слетев с неба и схватив Ахилла за кудри, заставляет его смириться, ибо богам не угоден кровавый раздор среди греческих вождей. Нам понятна эстетическая природа этого эпизода: Гомеру надо показать борьбу в душе Ахилла между чувством обиды могучего героя, вождя племени, которого лишают его доли добычи, и чувством долга воина, сознающего свои обязанности перед лицом верховного командующего греческой рати. Но, как и в случае с Приамом, внутренние побуждения передаются через внешнее, конкретное, физически осязаемое действие того или иного бога, направляющего поведение смертного[1].

Итак, герой Гомера способен дойти до распутья мыслей, способен оказаться перед выбором лучшего решения, но пойти по одному из путей он может только под влиянием внешней силы. В этом смысле не составляет исключения и сам верховный олимпиец Зевс: когда ему нужно решить, кому даровать победу — Ахиллу или Гектору,— он берет золотые весы и *взвешивает* жребии обоих героев[2]. Нравственная проблема и здесь сводится к чисто физическому действию[3].

---

[1] См. об этом подробнее в работах B. Snell, Aischylos und das Handeln im Drama, Lpz., 1928, стр. 20 след.; H. Fränkel, Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums, N.—Y., 1951, стр. 107—128.

[2] «Илиада», XXI 209—212.

[3] Следует еще раз подчеркнуть, что речь идет здесь только об изображении психического состояния героя в момент, когда перед ним встает серьезная *нравственная* проблема. В тех же случаях, когда возникает вопрос о выгодности или целесообразности того или иного поступка с *материальной* точки зрения, гомеровский человек не нуждается в божественном вмешательстве для принятия собственного решения. В этом отношении очень показательно рассуждение Одиссея в стране феаков, когда гостеприимные хозяева просят его повременить с отъездом, пока они соберут достойные

Ясно, что при таких условиях не может ставиться вопрос об ответственности человека за свое поведение. Агамемнон причину несправедливости, совершенной им по отношению к Ахиллу, видит в действии божественных сил — Зевса, Эринии и Аты (Обиды):

Боги мой ум на совете наполнили мрачною смутой...
Что ж бы я сделал? Богиня могучая все совершила,
Дщерь громовержца, Обида, которая всех ослепляет...

(*«Илиада»*, *XIX 88, 90—91.*)

Соответственно и Ахилл, чей гнев стоил жизни стольким воинам, не виновен в этом, ибо гнев наслал на него Зевс, желавший погубить множество ахейцев. В противном случае Агамемнон «никогда бы не подвиг» у Ахилла «сердца на гнев»[1]. Показательно, что никто из героев «Илиады» и не осуждает Ахилла за его гнев: его просят смилостивиться, умоляют об отречении от гнева, но не обвиняют в «отступничестве», «предательстве» или чем-либо подобном. У Гомера нет и речи об ответственности индивидуума перед коллективом, о его гражданских обязанностях[2].

героя подарки. Хотя Одиссей во все время своих скитаний стремился как можно скорее вернуться на родину, он тем не менее без малейших колебаний согласен на этот раз дожидаться хоть целый год, лишь бы возвратиться в отчизну «с полными руками»:

Был бы я боле тогда уважаем и был бы милее
Всем, кто увидит меня, когда я в Итаку вернуся.

(*«Одиссея»*, *XI 360—361*; *перев. В. Вересаева.)*

В этом, как и в десятках подобных случаев, совершенно очевидна мотивировка поведения героя собственными, вполне «бытовыми» побуждениями, а не «божественной» волей.

[1] «Илиада», XIX 271—274.

[2] Мне представляется поэтому модернизированным толкование «нравственной проблемы», якобы стоящей перед Ахиллом, в книге Н. Л. Сахарного «Илиада. Разыскания в области смысла и стиля гомеровской поэмы». Архангельск, 1957. Автор утверждает, что чрезмерный гнев Ахилла, его отказ от участия в бою есть тяжкая, пагубная вина. Но слово ὕβρις не упоминается ни в одном из тех пассажей, на которые ссылается Н. Л. Сахарный для подтверждения своей позиции. В «Илиаде» оно встречается всего два раза (I 203 и 214) и обозначает наглость, надругательство Агамемнона *над* Ахиллом. Вообще вся трактовка поведения Ахилла в книге Н. Л. Сахарного напоминает скорее анализ психологической драмы XIX века, чем гомеровского эпоса. Проблема ответственности, поскольку она появляется в зачаточном виде у Гомера, может быть прослежена только на размышлениях Гектора (песнь XXII, ст. 99—130), но и здесь ее постановка лишена всякой внутренней противоречивости.

Аналогичный пример являет поведение троянского лучника Пандара, хотя последствия его поступка гораздо менее значительны. Когда Парис и Менелай решили вступить в единоборство, сердца воинов наполнились радостью: они с нетерпением ждали прекращения изнурительной брани[1]. Но Афродита, как известно, вывела Париса из-под удара и спасла от Менелая. Теперь обе стороны находятся в недоумении, не зная, что им следует делать дальше. Тогда по наущению Афины Пандар, вероломно нарушая клятву о перемирии, стрелой из лука ранит Менелая, и сражение возобновляется[2]. Однако в поэме нет и речи о недовольстве воинов, только что мечтавших о покое, поступком Пандара, и никому не приходит в голову привлечь его к ответу: ведь он поступил так, побужденный внешней силой — божеством, и, следовательно, не несет ответственности за свое индивидуальное поведение. «Доля» человека в жизни, его «мойра», не зависит от его поведения, не обусловливается им.

У гомеровского героя нет потребности отстаивать действие, основанное на собственном решении или выборе, потому что у него нет собственного решения. Даже когда в сознании героя происходит борьба двух мыслей, они обе воспринимаются как нечто пришедшее извне, и конечное торжество одной из них все равно невозможно без участия божества[3]. Поэтому у Гомера и нет конфликта между человеком и судьбой, между свободой и необходимостью: кто знает заранее свой жребий и подчиняется ему, тот не чувствует потребности защищаться от необходимости или сопротивляться ей, ибо конечный результат человеческой жизни — смерть — так же неизбежен, как ее начало — рождение. «Фатализм» Гомера есть только признание естественного порядка вещей, ни в какой мере не мешающее проявлению активности человека, участвует ли он в бою, или отдаляется от него. Только активность эта — еще не результат гражданского самосознания или принятых на себя общественных обязательств. Она целиком вытекает из «естественного» состояния героя, из его инстинктивных побуждений, при которых «реакция однозначно следует

[1] «Илиада» III 111—115.

[2] «Илиада», IV 64—140.

[3] См., например, характерный пассаж в «Одиссее», XX 1—55, где успокоение Одиссею, изнемогающему от тревожных мыслей, приносит только богиня Афина.

за раздражением»[1]. Поэтому же для гомеровских героев нет и проблемы виновности и воздаяния, преступления и отомщения свыше.

В эпоху социальных конфликтов VII—VI веков положение изменилось коренным образом. Порожденная первобытно-общинным строем с его примитивной уравнительностью, мойра-доля перестала удовлетворять теперь сознание народных масс, которое не могло примириться с мыслью о исконном равнодушии мойры к поведению человека на земле. Ведь мойре было безразлично, чью нить она прядет — жадного ростовщика, не брезгующего продажей в рабство своих должников, или честного бедняка, умирающего с голоду на заложенной полосе земли. Равная для всех «доля» не могла быть силой, способной установить справедливость на земле, воздать благо честным и покарать лицемеров, безбожников и клятвопреступников. Понадобились другие понятия, чтобы выразить надежду бедняков на справедливое социальное устройство, удовлетворить их ожидание заслуженного наказания мздоимцам, неправедным судьям и другим нарушителям исконных норм человеческого общежития.

И такие понятия нашлись, и как раз в арсенале моральных норм того самого родового строя, полная нежизнеспособность которого была уже почти доказана действительностью. Чтобы убедиться в этом, придется снова сделать небольшое отступление в область гомеровского словоупотребления.

В поэмах Гомера встречаются две группы слов, объединяемых вокруг совершенно различных корней и обычно не вступающих во взаимоотношения друг с другом.

В первой группе главное место занимает слово «дике» — в первоначальном значении «обычай», «способ», «образ действий». Гомер употребляет его, говоря об «обычае старцев» «омывшись, насытясь, спать на мягкой постели», «обычае женихов» приносить невесте богатые дары, «обычае» богов, царей, рабов и т. д.[2] или об «уделе», «доле» людей быть сожженными после смерти, т. е. об обычном для них конце жизненного пути[3]. В первобытные времена, когда еще не было государства и писаных законов, обы-

---

[1] И. М. Тронский, Проблемы гомеровского эпоса, стр. XLVI (в кн. Гомер, Илиада, «Academia», М.—Л. 1935).

[2] «Одиссея», XXIV 255, XVIII 275, XIX 43, IV 691, XIV 59.

[3] Там же, XI 218.

чай был в то же время и нормой права, установленным для данного случая образом действий[1]. Отсюда слово «дике» начинает обозначать «право», «справедливость», «правосудие» и в этом смысле также употребляется у Гомера[2]. Соответственно, прилагательное того же корня «ди́кайос» означает человека, поступающего как положено обычаем, сохраняющего верность нормам человеческого общежития[3] и в силу этого справедливого[4].

Другая группа понятий объединяется вокруг слова «ги́брис», означающего высокомерие, надменность, гордость как результат необузданности нрава, своеволия. Понятие это имеет у Гомера еще вполне конкретный характер, будучи употреблено большей частью по отношению к женихам Пенелопы, которые в отсутствие Одиссея бесчинствуют у него в доме, расточая его состояние[5]. В действиях их нет особого высокомерия или надменности: просто они обнаглели от долгого отсутствия Одиссея и своей безнаказанности. Поэтому по отношению к ним Гомер употребляет и глагол «гибри́зейн», т. е. «своевольничать, проявлять наглость»[6] и сами они — «гибриста́й» — «насильники», «наглецы»[7]. Только в единичных случаях «гибрис» у Гомера имеет значение «оскорбление», «надругательство»[8].

Как уже было сказано, эти две группы слов, резко контрастные по смыслу (право, справедливость, с одной стороны,— насилие, надругательство, с другой), в гомеровских поэмах почти не соприкасаются, если не считать встречающегося несколько раз риторического вопроса, с которым Одиссей вступает на незнакомую землю:

Горе! В какую страну, к каким это людям попал я?
К диким ли, духом надменным и вовсе не знающим правды,
Или же к гостеприимным и с богобоязненным сердцем?[9]

---

[1] Ср. «Одиссея», XIX 168: ἡ γὰρ δίκη ὁππότε ... — «так принято (так подобает, так обычно бывает), когда...» и, начиная с V века, δίκην в обстоятельственном значении «наподобие».

[2] «Илиада», XVI 542, XVIII 508, XIX 180; «Одиссея», III 244, IX 215, XI 570 и т. п. Ср. гомеровский гимн к Гермесу, ст. 312.

[3] «Илиада», XIII 6, XI 832; «Одиссея», II 282, III 52,133, VI 120, IX 175 и т. п.

[4] «Илиада», XIX 181.

[5] «Одиссея», I 368, IV 321, XV 329, XVI 86, XVII 565, XXIV 352.

[6] Там же, I 227, III 207, XVII 245, 588, XVIII 381.

[7] Там же, XXIV 282.

[8] «Илиада», I 203, 214, ср. XI 695.

[9] «Одиссея», VI 120, IX 175, XIII 201; перев. В. Вересаева.

В русском переводе «духом надменные» соответствует греческому «гибриста́й»[1], а «знающие правду» — «ди́кайой».

Встречается иногда у Гомера и противопоставление правды («дике») насилию и несправедливости, жестоким поступкам[2], но это единичные случаи, не меняющие общей картины: ни «дике», ни «гибрис» не имеют никакого отношения к месту человека в жизни; хотя претенденты на руку Пенелопы и отправляются на тот свет не без воли богов, никому из женихов до появления Одиссея даже не приходило в голову, что они могут поплатиться за свои безобразия перед божьим судом[3]. Единственное, чего они могли опасаться, это — возвращения Одиссея, хозяина дома, который был бы вправе расправиться по собственному усмотрению с наглецами.

Совершенно иная картина создается в период острого кризиса родового строя. Мы знакомимся с ней по произведению беотийского поэта VIII—VII веков Гесиода, чья наставительная поэма «Труды и дни» является наиболее ранним литературным источником для эпохи разложения рода и формирования городов-государств. В нашу задачу не входит сейчас характеристика поэмы в целом — нам важно только отметить, что, в отличие от морали гомеровской эпохи, у Гесиода «дике» и «гибрис» играют решающую роль в человеческом поведении, определяющем судьбы самих людей и целых народов. Не от безликой и безучастной мойры зависит теперь судьба единичных смертных и их поколений, а от того, в какой мере следуют они заветам правды или поддаются власти надменности.

Так, например, отчего погибли люди второго, по гесиодовскому счету, «серебряного» века? От безрассудства,

[1] Тем же термином характеризуются нечестивые, не почитающие Зевса флегийцы в гомеровском гимне к Аполлону Пифийскому, ст. 100 (-278 сквозной нумерации).

[2] «Илиада», XVI 388; «Одиссея», XIV 84.

[3] Представление о том, что боги карают за надменность, дерзость (ὕβρις), встречается у Гомера только один раз, и притом в интересном контексте — «Одиссея», XVII 484—487. Когда Антиной побил Одиссея, появившегося в собственном доме под видом нищего странника, другие женихи порицали его за этот поступок, потому что иногда и сами боги в облике странников бродят по земле, наблюдая и за дерзостью людей и за их справедливостью (εὐνομίη), — вдруг окажется, что неведомый странник и есть какой-нибудь бог! Характерно, следовательно, что у Гомера гнев богов грозит человеку не за дерзость вообще, а только за проявление ее по отношению к богам.

состоявшего в том, что они не могли удержать друг друга от «дикой надменности», а именно не хотели почитать бессмертных богов и приносить им жертвы. («Труды и дни», ст. 134 сл.) Чем будет отличаться пятый, «железный» самый мрачный век, который, по мнению Гесиода, наступает на его глазах? Тем, что потеряют всякую цену, стыд и совесть, не будет уважения к справедливому и честному человеку, а скорее люди станут хвалить злодеяния и надменность (там же, ст. 190—191). Но подобное положение вещей не может долго длиться: там, где господствует «злая надменность», там часто весь город страдает за прегрешения негодного человека, творящего беззакония (ст. 238—247).

Это происходит оттого, что правда находится под покровительством бессмертных богов и в первую очередь самого владыки олимпийцев Зевса. Так, жившие в далеком прошлом вечно блаженные люди «золотого века», превратившись в добрых демонов, зорко наблюдают за всеми делами человека — и справедливыми и дурными (ст. 124—125=ст. 254—255). Бессмертные боги следят за теми людьми, которые истребляют друг друга, извращая законы правды (ст. 249—251). Сам Зевс видит, как соблюдает город правду (ст. 269)[1], ибо люди тем и отличаются от диких зверей, которые поедают друг друга, что человеческому роду Зевс даровал правду — высшее благо (ст. 276—280). Поэтому Гесиод не устает призывать к соблюдению заветов правды своего беспутного брата Перса («слушайся голоса правды и не возносись в надменности», ст. 213; ср. ст. 275) и «царей», т. е. верхушку родовой знати, нарушающую на каждом шагу нормы старинной морали равенства и справедливости (см. ст. 248). В качестве идеального образца Гесиод рисует перед своими современниками картину государства, «где правды никто никогда не преступит» и где поэтому процветают народы, приближаясь к состоянию «золотого века» (ст. 226—237)[2].

---

[1] В фразеологии этого стиха (οἵην δὴ καὶ τήνδε δίκην...) отчетливо ощущается первоначальное значение слова δίκη как «обычай», «способ», «образ». Буквальный перевод: «*какую* правду соблюдает город», т. е. какой обычай он хранит — хороший или дурной, ибо «кривой» правды также не может быть, как круглого прямоугольника.

[2] Сравни описание «золотого века» (ст. 116—119 и 170—173) с картиной идеального государства (ст. 231—237).

Вся эта сумма представлений, в высшей степени характерных для Гесиода, завершается олицетворением вечной правды в образе девы Дики, дочери Зевса, «славной, чтимой всеми олимпийскими богами»[1].

Если неправым деяньем ее оскорбят и обидят,
Подле родителя Зевса немедля садится богиня
И о неправде людской сообщает ему. И страдает
Целый народ за нечестье царей, злоумышленно правду
Неправосудьем своим от прямого пути отклонивших.
И берегитесь, цари-дароядцы, чтоб так не случилось!
Правду блюдите в решеньях и думать забудьте о кривде.

(Ст. 258—263. Перев. В. Вересаева.)

Таким образом, в рассуждении Гесиода все очень конкретно в социальном отношении; его концепция Дики — это предостережение «царям», подкрепленное ссылкой на авторитет олимпийских богов во главе с самим Зевсом. Из собственной веры Гесиода в этот священный авторитет вытекает его глубокое убеждение, что «правда одержит верх над надменностью» (ст. 217).

Подобная постановка вопроса уже сама по себе знаменует огромный сдвиг в народном сознании, происшедший на рубеже VIII и VII веков. Она свидетельствует о том, что на смену моральным нормам примитивной уравнительности, оказавшимся несостоятельными перед лицом новых общественных отношений, пришли социальные постулаты, исходящие из понимания противоречивости общественного развития. Теперь Зевс становится высшей силой, которая определяет судьбу человека в зависимости от его образа жизни: справедливому — благо, надменному — кара. Таким образом, единичная человеческая личность включается в круг мировой закономерности, мирового порядка, смысл которого состоит в соблюдении правды и в ниспровержении надменности.

Однако, в силу неразвитости общественных отношений в отсталой, земледельческой Беотии на рубеже VIII—VII веков, мысль эта носит у Гесиода еще достаточно общий, отвлеченно-назидательный характер. Она не получает конкретного воплощения в судьбе отдельно взятого человека, да в поэме Гесиода и нет по существу образа чело-

---

[1] Ст. 256. Ср. также ст. 220 сл. и в «Теогонии» ст. 901—903, где Гесиод сообщает, что Дика вместе с Эвномией («Правопорядком») является дочерью Зевса от Фемиды.

века, ибо обаяние «гомеровской» личности, действующей по нормам родовой, «коллективной» этики, безнадежно утрачено, а новая мораль, нормы нравственного поведения гражданина государства еще не сформировались, ибо нет еще и государства.

Процесс осознания индивидуальности человека в условиях острых социальных конфликтов между «лучшими», т. е. родовой аристократией, и «худшими», «черныю», т. е. массой простого народа — земледельцев, ремесленников, свободной бедноты,— этот процесс проходит в VII—VI веках гораздо отчетливее и интенсивнее в более передовых общинах Эллады, преимущественно в Ионии и на островах Эгейского архипелага. Интереснейшим документом этой эпохи, позволяющим вскрыть социальные истоки формирования личности и художественные средства ее выражения, являются произведения древнегреческой лирики VII—VI веков.

Всесторонняя характеристика этого жанра так же мало входит в нашу задачу, как и подробный анализ гесиодовского эпоса. Мы остановимся только на именах и художественных явлениях, позволяющих проследить основную линию в эволюции показа человека от Гомера до греческой трагедии. Начать здесь надо, конечно, с исключительно яркой и колоритной фигуры Архилоха — первого лирического поэта и первой настоящей индивидуальности в древнегреческой литературе.

Сын богатого аристократа с острова Пароса и рабыни-фракиянки, вынужденный вести скитальческую и бесприютную жизнь воина-наемника, Архилох уже одним своим жизненным обликом словно бросает вызов этическим идеалам гомеровской знати. Его мироотношение полемически направлено против представлений об аристократической чести и доблести, о посмертной славе[1]. Вместе с тем оно отличается исключительной активностью восприятия действительности, в которой Архилох ищет постоянной борьбы, столкновений, схваток. «И, как жаждущий — напиться, боя я с тобой хочу»,— гласит один из его фрагментов[2]. Поэт гордится умением отплачивать злом за зло[3],

[1] Фрагм. 6, 61, 64 по Дилю, Anthologia lyrica Graeca, fasc. 3. Lipsiae 1954. Перев. Вересаева, Эллинские поэты, М. 1929, под № 5, 11, 61.

[2] № 69 по Дилю.

[3] № 66 по Дилю; в перев. Вересаева — № 77.

и предание о том, как Архилох довел своими язвительными стихами до петли некоего знатного гражданина Ликамба, отказавшего ему в руке своей дочери, красноречиво свидетельствует о силе его необузданного темперамента. Гневными проклятиями осыпает поэт былого товарища, обидчика, изменившего клятвам дружбы: пусть бы он попал с кораблем в бурю, но не погиб в морской пучине, а достался в добычу жестоким фракийцам —«у них он настрадался бы, рабскую пищу едя!»

Пусть взяли бы его,— закоченевшего,
Голого, в травах морских,
А он зубами, как собака, ляскал бы,
Лежа без сил на песке
Ничком среди прибоя волн бушующих.

(*Фр. 79а.*)

Архилох весь в бурлении, кипении страстей, но перед ним нет какой-либо определенной цели, во имя которой он конструировал бы свое поведение. Жизнь представляется ему вереницей *единичных*, ничем между собой не связанных и взаимно не обусловленных фактов. Поэтому для мировоззрения Архилоха существуют только категории настоящего и локально определенного: он живет интересами сегодняшнего дня и событиями, которые затрагивают его непосредственно; ему безразлична судьба лидийского царя — «многозлатого» Гигеса или малоазийского города Магнесии, разрушенного варварами[1]. Жизнь человека подчиняется, в представлении Архилоха, только одной закономерности: взлету и падению, и с этой точки зрения целью человеческого поведения является познание «ритма», скрытого за вереницей событий, которые чередуются, как приливы и отливы на море. Активность мировосприятия и здесь составляет характернейшую черту Архилоха.

Сердце, сердце! Грозным строем встали беды пред тобой.
Ободрись и встреть их грудью, и ударим на врагов!
Пусть везде кругом засады,— твердо стой, не трепещи!
Победишь,— своей победы напоказ не выставляй!
Победят,— не огорчайся, запершись в дому, не плачь!
В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй!
Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт.

(*Фр. 67а.*)

---

[1] См. фр. 22 и 19 по Дилю; в перев. Вересаева — № 57, 21

Однако эта активность индивидуума, проявляющаяся, как уже сказано, в единичном, настоящем, сменяется беспомощностью и неуверенностью, когда дело касается общих закономерностей мироздания,— лирические поэты VI века очень точно передали это ощущение понятием «амеханйя». Мы находим, правда, у Архилоха единичный отклик гесиодовского убеждения в несовместимости «гибрис» и «дике», пока верховная власть находится в руках Зевса. «О Зевс, отче Зевс,— восклицает поэт,—ты властвуешь на небе, ты взираешь и на людские дела — на дурные и на честные, тебя заботит и надменность и справедливость живых существ!» (фр. 94). Но вера в справедливость верховного существа не внушает первому греческому лирику какой-либо положительной этической нормы. В социальном плане это объясняется, конечно, неустойчивостью новых, только еще возникающих форм человеческого общежития, когда родовые связи уже распались, а государственные еще не создались. Отщепенец и бунтарь Архилох, в чьей беспокойной личной судьбе так полно отразилась «неуравновешенность» его эпохи, сумел поэтому наиболее ярко выразить и присущую ей неустойчивость идеологических норм. Личность поэта «выламывается» из родовых связей, но не находит ничего другого взамен: у Архилоха нет еще ни малейших признаков осознанной демократической идеологии, которая, хотя бы в зародыше, наличествует уже у Гесиода.

К аналогичному результату, хотя и от другого исходного пункта, приходят представители противоположного лагеря — идеологи знати, разбитой в классовых битвах и уже неспособной охватить действительность в исторической перспективе. Так, поэт-мятежник Алкей, участник аристократического заговора на острове Лесбосе, не уступает Архилоху в темпераменте, осыпая нападками местного вождя демократических сил Питтака, причем Алкей, подобно Архилоху, энергично реагирует на единичный факт, делая его содержанием законченного стихотворного отклика. Экспрессивная фиксация факта становится поводом для безудержного ликования («подох Мирсил», политический противник Алкея), негодующей инвективы (Питтак, «завсегдатай притонов», лезет в вожди), энергичного призыва (оружие — к услугам заговорщиков), мрачного размышления (поэт в изгнании). Из этих отдельных, но многочисленных откликов складывается облик поэта,

с исключительной непосредственностью реагирующего на факты окружающей его действительности и достигающего благодаря этому яркости и рельефности в их изображении. Однако, как и у Архилоха, кругозор Алкея ограничен констатацией — пусть и очень активной — единичных, изолированных явлений, которые не осмысляются как проявление какой-то общей, объединяющей их закономерности. Как результат кризиса классовой группы, к которой принадлежит поэт, возникает грозный призрак «беспомощности» — «амехании», наделяемой в данном случае вполне конкретной социальной характеристикой: вместе со своей сестрой бедностью — тяжелым, невыносимым горем — она укрощает гордый отряд единомышленников Алкея[1].

Раздробленность мировосприятия в лирике, порожденная социальным кризисом VII—VI веков, делает невозможной ни для отщепенцев, наподобие Архилоха, ни для аристократов, как Алкей, постановку вопроса об ответственности человека перед коллективом. Осознание индивидуумом своего места в жизни под углом зрения общих интересов коллектива происходит только в русле прогрессивных тенденций общественного развития, которые в это время неизбежно связаны с формированием демократического рабовладельческого государства. Поскольку экономической основой его может стать, в условиях античной общины, только независимое мелкое землевладение, постольку именно его первый идеолог — Гесиод — оказывается способным сформулировать тот этический идеал, о котором говорилось выше: соблюдение справедливости ведет к благу народа, нарушение ее, преобладание «надменности» влечет за собой гибель и виновных и народа, к которому они принадлежат. Дальнейшее развитие и яркое социальное насыщение демократическим содержанием идея Правды, побеждающей по воле Зевса надменность, находит на рубеже VI века в Афинах, в творчестве афинского поэта и законодателя Солона, о реформах которого мы уже говорили выше.

Индивидуальность Солона отмечена тем же активным жизнеотношением, которое характеризует и других лириков VII—VI веков и без которого вообще не было бы лирики как жанра. Рассказ о том, как Солон, притворившись

---

[1] См. фр. 364 по изданию Лобеля и Пэджа «Poetarum Lesbiorum fragmenta», Oxford, 1955.

сумасшедшим, побудил афинян возобновить войну с мегарцами из-за Саламина, свидетельствует, что Солону, причисленному к лику «мудрецов», не чужды были достаточно экспансивные способы воздействия на его сограждан. Однако именно в этом и состоит принципиальное отличие Солона от Архилоха или Алкея: его активность направлена на судьбу государства, а не служит формой самовыражения замкнувшегося в себе изолированного индивидуума. Поэзия Солона свидетельствует об активной заинтересованности личности в будущем гражданского коллектива, к которому она принадлежит: Солон побуждает афинян к захвату Саламина, формулирует свою общественно-политическую программу, предостерегает против тирании.

В результате этого в творчестве Солона по существу впервые ставится вопрос об ответственности человека перед народом. Мы видели, что для Гомера подобной проблемы не существовало, так как в поведении человека находит непосредственное выражение воля богов. У Гесиода появилось понимание ответственности человека *перед богами* — они карают виновного в несправедливости или корыстолюбии, причем часто за его проступки страдает целый народ,— страдает, но не требует преступника к ответу. Солоновская постановка вопроса по-новому решает проблему соотношения божественного управления миром и поведения человека.

Конечно, Солон вовсе не претендует на познание миродержавных замыслов Зевса: «От людей скрыт замысел бессмертных»,— гласит один стих из его элегий (фр. 17). Но он во всяком случае уверен, что справедливость находится под их защитой. В чем же состоит для Солона смысл справедливости?

Всякому человеку свойственно, рассуждает Солон, стремление к богатству. Но наслаждаться им спокойно может только тот, кто приобрел его честным путем, по воле богов, в осуществление установленного ими *порядка*[1]. Если же человек добывает богатство при помощи дерзости, надменности («гибрис»), то оно служит несправедливому делу и не принесет счастья своему обладателю.

От пресыщенья родится надменность, коль средства большие
Людям приходят таким, меры не знает чей нрав[2].

---

[1] Солон, фр. 1. 11, по цит. изд. Диля.
[2] Фр. 5. 9—10; цит. здесь и далее в перев. С. И. Радцига.

Конкретный пример такого пренебрежения мерой Солон видит в поведении современных ему богачей, ввергающих город в пучину бедствий ради собственного корыстолюбия.

Ведь не щадят ничего ни из сокровищ святых,
Ни из народных богатств; они грабят откуда придется
И не боятся совсем Правды уставов святых[1].

А между тем Правда знает всю жизнь человека, его настоящее и прошлое и — рано или поздно — обрушит на преступника свое возмездие. При этом приговор Правды совершает не кто иной, как сам верховный владыка олимпийцев:

Но замечает конец всего Зевс и внезапно карает ..
Этот казнится сейчас, тот позднее, но если избегнут
Сами и воля богов не совершится теперь,
Все же возмездье придет: неповинные после страдают —
Дети ли этих людей, или позднейший их род[2].

Таким образом, Солон вслед за Гесиодом, но с еще большей отчетливостью раскрывает социальный характер представления о Правде. Он решительно противопоставляет «гибрис», надменности, гордыне, которая нарушает божественный миропорядок, ее антогониста Дику, причем самое понятие «гибрис» носит у Солона четкую социальную характеристику: это — неправедно разбогатевшие, святотатственно нарушающие заветы Правды, расхитители народных богатств. Именно от их поведения зависит судьба родного города Солона, ибо боги желают Афинам благодати (фр. 3. 1—4). Но сами граждане, одержимые корыстолюбием, толкают государство к гибели. Таким образом, на первый план выдвигается ответственность человека, способного своими действиями обречь на гибель город, ввергая граждан в междоусобные распри.

Из размышлений Солона мы видим, что кара Зевса не бьет вслепую, она поражает либо непосредственно виновных в надменности, корыстолюбии и т. д., либо их потомство, и с этой точки зрения гибель неповинных детей преступника не является нелепостью — она представляет закономерное *искупление вины их родителей*. В такой постановке вопроса нетрудно распознать отклик мо-

---

1 Фр. 3. 12—14.
2 Фр. 1. 17, 29—32.

ральных традиций родового строя, своеобразной «кровной мести»: за виновного страдает его потомство, так как родовые связи даже в сознании самого законодателя и реформатора Солона всё еще сильнее несуществующих пока связей государственных. Так или иначе, бедствия и гибель потомков виновного есть не капризный произвол слепого рока, а восстановление однажды попранной справедливости.

Итак, в мировоззрении афинского законодателя связи между человеком и божественной мировой закономерностью установлены на совершенно иной основе по сравнению с гомеровским эпосом. Показательно при этом, что человеческие отношения рассматриваются Солоном в том же плане, что и явления, отражающие естественный порядок вещей в природе. «Ветры волнуют море,— гласит один из фрагментов Солона,— но если бы никто его не тревожил, оно было бы *самым справедливым* из всего существующего» (фр. 11). Справедливость воспринимается здесь как искони присущая миру категория организованности, соразмерности, равенства. Так делается первый шаг по направлению к философскому объяснению мира как единого целого,— однако более обстоятельная разработка проблемы была дана не в Афинах, а в экономически более развитых в то время греческих городах, расположенных на побережье Малой Азии. Именно здесь возникло первое в истории европейской философии стихийно-материалистическое объяснение мира, отличающееся той же конкретностью, образностью мышления, что и его современница— древнегреческая лирика.

Пусть наивными остаются на первых порах попытки объяснить материальную основу мира при помощи конкретного «первоначала» — воды или воздуха, от которых произошли все другие стихии и элементы. Важно другое: в чем бы ни видели различные ионийские философы VI века первоначало мира, общим для них всех было признание его единства, организованности, строгой закономерности происходящих в нем процессов. Весь существующий мир, научная мысль греков этого периода обозначает понятием «космос», т. е. «порядок»;[1] от этого слова произ-

---

[1] Вероятно, даже с оттенком «подобающий, должный порядок». Это отчетливо заметно из употребления Гомером выражения κατὰ κόσμον в смысле «как должно, как следует» (см. «Илиада», XXIV 622; «Одиссея», VIII 489) и особенно с отрицанием (οὐ κατὰ κόσμον —

водится в греческом языке глагол «космéо», который в «Илиаде» чаще всего означает «размещать в порядке войско, строить, устанавливать его для сражения»[1]. Таким образом, строгий порядок, соразмерность целого и его частей видят в мире ранние греческие философы. Нарушение единства космоса представляется им, как и Солону, нарушением справедливости, которая восстанавливается в результате возмездия, пришедшего в установленное время[2].

В наиболее полной форме мысль о единстве мира и всеобщем движении в нем была разработана в учении Гераклита из Эфеса, подводящем итог развитию материалистической философской мысли древних греков на рубеже VI и V веков.

Как и его предшественники, первоначалом мира Гераклит считал одну из стихий, именно огонь, от сгущения которой возникают последовательно воздух, вода и земля. Вечное движение огня составляет основу мирового порядка. «Этот космос, один и тот же для всего существующего, не создал никакой бог и никакой человек, но всегда он был, есть и будет вечно живым огнем, мерами загорающимся и мерами потухающим»,— так звучит одно из сохранившихся до наших дней изречений Гераклита[3], которое В. И. Ленин назвал «очень хорошим изложением начал диалектического материализма»[4].

Развивая эту мысль, Гераклит впервые в истории философии поставил вопрос о единстве и борьбе противоположностей как форме движения. В мире не только все находится в состоянии постоянного изменения («все течет, все изменяется»), но смысл этого изменения состоит именно в борьбе противоречивых начал: «Враждующее соединяет-

---

«Илиада», II 214, V 759, VIII 12, XVII 205; «Одиссея», III 138, VIII 179, XIV 363, XX 181), когда это выражение имеет смысл «не как подобает», «непристойно». Так его обычно и передают в русских поэтических переводах.

[1] «Илиада», II 554, ср. 704, 727, 806; III 1, XI 51, XII 87, XIV 379, 388. Ср. в «Одиссее», VII 13: δόρπον ἐκόσμει «готовила (устраивала) ужин».

[2] См. Анаксимандр, фр. B I по изд. Дильса. (Die Fragmente der Vorsokratiker, том I, 1951).

[3] «Материалисты древней Греции». Собрание текстов, Госполитиздат, М. 1955, стр 44, фр. 30.

[4] В. И. Ленин Философские тетради, Госполитиздат, М. 1947, стр. 294.

ся, из расходящихся — прекраснейшая гармония, и все происходит через борьбу»[1]. Через борьбу и по необходимости,— замечает Гераклит в другом месте[2]. Где же источник этой необходимости, познаваем ли он? Гераклит видел его в некоей отвлеченной силе, управляющей миром, которую он называл «логос» («слово»). Логос существует вечно, и все совершается в соответствии с ним, но большинство людей не имеют о нем представления, а живут так, как если бы они поступали по собственному разумению.

Нетрудно увидеть в этом рассуждении в своеобразной, наивной форме в существе своем глубоко верную мысль о соотношении всеобщего, закономерного и единичного, случайного. Еще не будучи в силах понять необходимость как форму проявления закономерностей вечно движущейся материи, Гераклит тем не менее правильно намечает существо вопроса: в мире есть какая-то сила, которой подчинены все его проявления.

Вместе с тем, делая огромный шаг вперед по сравнению с религиозным мировоззрением, Гераклит не теряет связей с мифологическим образным мышлением, трансформируя его в духе пантеизма. «Человеческий образ мыслей не обладает разумом, божественный же обладает»,— гласит один из его фрагментов[3]. Означает ли это возвращение к религиозному толкованию мира? Нет. В другом отрывке мы читаем: «Единое, единственно мудрое и желает и не желает называться именем Зевса»[4]. Что такое «единственно мудрое»? Вероятно, тот самый логос, по которому все совершается. И именно этот логос в какой-то степени отождествляется в сознании Гераклита с Зевсом — не как с конкретным божеством, верховным владыкой Олимпа, а как с обобщенным, отвлеченным понятием вечной и всеобщей необходимости, вечной и мудрой закономерности.

Характерно при этом и другое. Ионийская натурфилософия была не единственной философской школой древней Греции. Старший современник Гераклита, странствующий поэт-философ Ксенофан из Колофона и основатель элей-

---

[1] «Материалисты древней Греции», стр. 42, фр. 8.
[2] Там же, стр. 48, фр. 80.
[3] Там же, стр. 48, фр. 78.
[4] Там же, стр. 44, фр. 32.

ской школы в Южной Италии Парменид совершенно иначе, чем Гераклит, решали целый ряд онтологических вопросов. В частности, оба они утверждали, что бытие неизменно и неподвижно, и отвергали предположения ионийцев о каком-то одном, конкретном первоначале. Но вместе с тем оба они признавали, что мир един, вечен, никем не сотворен и неуничтожим. Ксенофан, отвергая антропоморфных и не чуждых человеческим слабостям богов Гомера и Гесиода, в то же время говорил о едином боге, проникающем собой все сущее, отождествляя его таким образом с космосом. В этом смысле легко установить известную общность между Гераклитом и Ксенофаном, свидетельствующую о кризисе наивной антропоморфной религии и появлении своеобразного философского пантеизма, за которым скрывался стихийно-диалектический взгляд на мир. «Так как греки еще не дошли до расчленения, до анализа природы, то она у них рассматривается еще в общем как *одно целое. Всеобщая связь* явлений в мире не доказывается в подробностях: для греков она является результатом непосредственного созерцания»[1].

Таким образом, к началу V века философская и художественная мысль древней Греции выработала два комплекса представлений о мире, значительно сблизившихся между собой в процессе длительного развития. Содержанием первого комплекса была проблема индивидуального человеческого поведения в соотношении с божественным управлением миром, в основе которого лежат некие общие закономерности. К решению этой проблемы подходит афинский законодатель Солон, преодолевая «амеханúю» в сознании своих предшественников и современников, но его решение вопроса носит еще самый общий характер, а дальнейшее развитие его идей прерывается десятилетиями гражданских смут и тирании в Афинах VI века. Развитие другого комплекса идей завершается выработкой убеждения в единстве и целостности мира, учения о всеобщем движении и развитии, борьбе и единстве противоположностей — это является достижением ионийской философии. Во втором комплексе идей, однако, почти не уделяется места индивидуальному человеку как члену гражданской общины, и в этом его ограниченность с точки

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т XIV, 1931, стр 340. (Подчеркнуто нами.— *В. Я.*)

зрения потребностей идеологии демократического государства.

Синтез общего и частного, целого и единичного мог произойти только в условиях еще невиданного для тех времен роста общественного сознания *всей массы* граждан, получивших доступ к государственному управлению и в силу этого взявших на себя ответственность за судьбу отечества. Мы знаем, что подобный политический процесс происходил в Афинах на рубеже VI—V веков и особенно в начале последнего. Перед тысячами людей, впервые приобщившихся к сознательной общественной жизни, вставал вопрос о собственной деятельности человека, о его ответственности за свои поступки, и решение проблемы уже не могло уместиться в традиционных рамках наставительных жанров; оно должно было быть вынесено на обсуждение всего народа в самой массовой и наиболее образной форме древнего искусства — в форме общенародного зрелища, театра. К краткой истории зарождения древнегреческой трагедии нам и предстоит теперь обратиться, прежде чем перейти непосредственно к творчеству Эсхила.

3

Вопрос о происхождении древнегреческой трагедии принадлежит к числу наиболее сложных в истории античной литературы[1]. Одна из причин этого состоит в том, что сочинения ранних греческих ученых, живших в V веке до нашей эры и, вероятно, располагавших какими-то еще более древними свидетельствами или документами, включая сюда произведения первых трагических поэтов, до нас не дошли. Наиболее раннее в хронологическом отношении свидетельство принадлежит Аристотелю и содержится в четвертой главе его небольшого сочинения о поэзии

---

[1] Лучший подбор источников содержится в кн. A. W. Picard—Cambridge, Dithyramb, Tragedy and Comedy, Oxford, 1927 и в большой статье К. Циглера «Tragoedia», опубликованной в Pauly-Wissowa Real-Encyclopädie der klassichen Altertumswissenschaft, 2 Reihe, 12 Halbband, 1937. Там же—обзор наиболее важной предшествующей иностранной литературы. Обзор зарубежной литературы вопроса за последние два десятилетия в статьях А. Лески в «Anzeiger für die Altertumswissenschaft», Wien, 1948, № 3; 1950, № 4; 1952, № 3; 1954, № 3.

(«Поэтика»). Более поздние источники, в том числе и византийского времени, могут быть разбиты по их отношению к «Поэтике» на две группы: в одних так или иначе находят отражение положения этого труда Аристотеля, в других развиваются взгляды, выработавшиеся в александрийской филологии III века, — может быть, тоже не без влияния других, не дошедших до нас работ Аристотеля.

Наличие различных, зачастую противоречивых античных свидетельств не могло не отразиться и на взглядах современных исследователей, часть из которых решительно отказалась верить сообщениям «Поэтики» и попыталась противопоставить им собственные конструкции. Так возникли теории о происхождении трагедии из культа героев (английский ученый Риджвей), или из погребальных заплачек (шведский ученый Нильссон), или из ритуала космического поединка уходящего и наступающего года (англичанин Мэрри). За истекшие десятилетия нашего века не было недостатка и в других построениях, характерных достаточно свободным комбинированием разнородных фактов, а зачастую — совершенно произвольными натяжками. Наиболее уязвимым местом указанных теорий было то, что их авторы неправомерно выдвигали в центр исследования не лишенные убедительности наблюдения над отдельными *частными* сторонами вопроса. Так, например, не вызывает сомнений, что фольклорный жанр надгробных плачей был довольно широко использован древней трагедией, не говоря уже о мифологических сюжетах о богах и героях. Но это ни в какой мере не противоречит свидетельствам Аристотеля, исследующего в «Поэтике» самую начальную, зародышевую, стадию трагедии. Что же говорит по интересующему нас вопросу признанный древнегреческий энциклопедист?

«Возникши первоначально из импровизаций ...— от зачинателей дифирамбов, — трагедия разрослась понемногу... и, подвергшись многим изменениям, остановилась, достигнув того, что лежало в ее природе... Речь из шутливой поздно сделалась серьезной, так как трагедия возникла из представления сатиров» («Поэтика», гл. IV).

По меньшей мере три вопроса встают перед нами из этого сообщения. Что такое дифирамб и его зачинатели? Что такое представление сатиров? Почему величественная и патетическая трагедия Эсхила, Софокла и Эврипида имеет

своим исходным пунктом «шутливую речь»? Попытаемся ответить на них по порядку.

Дифирамб — это первоначально хоровая песнь, составляющая неотъемлемую часть культа бога Диониса[1]. «Я знаю, как зачинать прекрасную песнь владыки Диониса — дифирамб, воспламенив разум вином»,— говорил в VII веке Архилох (фр. 77). Что же касается Диониса, то по своему происхождению он является растительным божеством, в котором воплотились представления первобытного человека о зимнем умирании и весеннем пробуждении природы. Культ Диониса представляет в этом отношении близкую параллель культам ряда египетских и малоазийских божеств, в первую очередь египетского Осириса[2]. В обоих случаях ритуал, носивший первоначально космический характер, включал в себя ежегодную смерть бога и его воскресение, причем последнее приходилось, естественно, на дни весеннего равноденствия, когда солнце решительно поворачивает к лету, обещая новый урожай. Пережитки растительной стадии в развитии культа греческого Диониса сохранились в представлении о Дионисе-дендрите, т. е. «древесном». Нередко и в классическую эпоху его изображали в виде ствола дерева или виноградной лозы с человеческой головой.

Впоследствии, по мере развития скотоводства, Дионис приобретает черты зооморфного божества, его представляют в виде быка, оплодотворяющего стада, и еще в литературе V века его культовую песнь — дифирамб называют «гонителем быков»[3]. Под звуки дифирамба подводили, по-видимому, к алтарю бога жертвенных быков.

Из этого следует, что по самой своей природе Дионис должен был пользоваться особенным почитанием среди непосредственных производителей материальных благ — земледельцев, виноградарей, скотоводов. Это подтверждается историей распространения религии Диониса в Греции, которое имело место как раз в VIII—VII веках и вызвало ожесточенное сопротивление землевладельческой аристократии. Сохранился ряд легенд о попытках со стороны

---

[1] «Дифирамб» в значении имени нарицательного, прилагаемого к Дионису, — см. Пикар-Кэмбридж, указ. соч., стр. 10—11.

[2] М. Э. Матье, Древнеегипетские мифы, Изд. Академии наук СССР, М.— Л. 1956, стр. 52—64.

[3] См. Пиндар, XIII Олимпийская ода, ст. 19.

некоторых царей изгнать или заточить в оковы нового бога, вселяющего неистовство в души людей, особенно женщин, и вырывающего их из-под власти сильных мира сего[1]. Эти легенды с очевидностью указывают на низовой, демократический характер культа Диониса и объясняют нам, почему в VII—VI веках он стал в руках тиранов одним из орудий идеологической борьбы со знатью.

Так, нам известно, что сикионский тиран Клисфен (дед носившего то же имя афинского законодателя), борясь с аристократическим культом легендарного героя Адраста, изъял из его ритуала хоровые песни и включил их в состав культа Диониса, чем несомненно был нанесен серьезный ущерб религиозному авторитету героя — покровителя аристократов—и укреплены позиции Диониса — демократического бога[2]. Мы знаем также, что дифирамб пользовался большим успехом в Коринфе во время правления тирана Периандра. Жившего при его дворе полулегендарного певца Ариона античность считала первым,

---

[1] Имя Диониса впервые встречается в недавно расшифрованных пилосских табличках XII в. до н. э. (Ха 06) и может служить подтверждением мнения тех ученых, которые еще четверть века тому назад поставили вопрос об очень раннем появлении в Греции культа Диониса. Религия этого растительного божества продолжала существовать, конечно, и после дорийского вторжения, но была, вероятно, оттеснена на задний план культом богов олимпийского пантеона.

Поэтому у Гомера, который знает о рождении Диониса от Зевса и смертной Семелы («Илиада», XIV 325), о преследовании его Ликургом (там же, VI 129 след.) и приводит также любопытный вариант мифа об Ариадне и Дионисе, последний тем не менее не входит в число олимпийских богов. Отдельные упоминания Диониса—также в гесиодовских и псевдогесиодовских поэмах («Теогония», ст. 940—942, 947—949, «Каталог женщин», фр. 18 по изд. H. G. Evelyn-White. Hesiod, the Homeric hymns and Homerica, London, 1936). Чаще, однако, Дионис просто является олицетворением вина — «Труды и дни», ст. 614, «Каталог», фр. 87 по Эвелин-Уайту, «Щит Геракла», ст. 400. Ср. также Феогнид, ст. 976 и Солон, фр. 20, ст. 1 (по изд. Диля).

Однако предыстория культа Диониса в XII—VIII вв. до н. э. не снимает вопроса об его этическом переосмыслении в связи с социальными и идейными движениями VII—VI вв.— эпохи становления классового государства.

[2] См. Геродот, кн. V, гл. 67 и ст. Б. В. Казанского, «Аристотель о началах трагедии» (Вестник ЛГУ, 1947, № 7, стр. 70—86), «Общественно-историческая обстановка возникновения драмы» (Ученые записки ЛГУ, серия историч. наук, вып. 21, 1956, стр. 3—20).

кто придал импровизационному дифирамбу организованную литературную форму[1].

Неизвестно, что представлял собою долитературный, примитивный культовой дифирамб, послуживший основой для творчества Ариона. От последнего до нас тоже не сохранилось даже отрывков, но есть свидетельства, что его дифирамбы уже напоминали будущие хоры трагедий и носили различные названия — видимо, их содержание составляли не только сказания о рождении и смерти Диониса.

Однако, как бы мы ни представляли себе раннюю форму дифирамба, бесспорным остается совпадение выражений у Архилоха и Аристотеля в цитированных выше отрывках. Поэт гордится своим умением «зачинать» дифирамб, ученый говорит о «зачинателях» дифирамбов. Несомненно, таким образом, что аристотелевское замечание указывает на существенную сторону исполнения дифирамба — «зачин» его солистом с последующим вступлением хора. Это наблюдение может быть продолжено и дальше. В «Илиаде» Гомера несколько раз упоминаются «зачинатели» плача над телом погибшего Гектора: они первыми заводят скорбную песнь, потом ей вторят собравшиеся[2].

У греческого историка IV века Ксенофонта термин «зачинать» прилагается к боевой песне — один запевает, все воины подхватывают гимн[3]. Таким образом, в зачинателе дифирамба надо видеть своеобразного солиста, выделяющегося из хора.

Такой «зачинатель» или «запевала» мог легко превратиться в первого и пока единственного актера будущей драмы, если бы сочинитель дифирамба заставил его, отвечая на вопросы, задаваемые хором, повествовать о каких-нибудь мифологических событиях. Может быть, дифирамб достиг этой стадии уже в творчестве Ариона. Во всяком случае, достоверно известно, что древние называли актера «ответчиком» и что первым трагическим поэтом в Аттике они считали Феспида, у которого солист не только запевал, но и говорил, а главное, одевал по ходу действия различные маски и платье. Ясно, что здесь были заложены огромные возможности и для дальнейшего развития жанра,

---

[1] Геродот, кн. 1, гл. 23.

[2] «Илиада», XXIV 721, 723, 747, 761; ср. XVIII 51 и 316.

[3] Ксенофонт, Анабасис, кн. V, гл. 4, § 14; Воспитание Кира, кн. III, гл. 3, § 58.

и первоначальную форму трагедии можно представить себе как диалог между актером, исполнителем ряда небольших речей-повествований, и хором, выражающим реакцию на них в своих песнях. Во время последних актер мог удаляться со сцены, для того чтобы спустя некоторое время вернуться в иной маске и одежде, изображая таким образом несколько действующих лиц поочередно. «Зачинатель» дифирамба превратился в «ответчика», солист стал декламатором.

Об этой промежуточной стадии, когда дифирамб уже перестал быть чисто хоровой поэмой, дает нам представление один дифирамб поэта V века Вакхилида, посвященный подвигам афинского героя Тесея. Правда, он написан уже после того, как аттическая трагедия достигла значительных успехов, и не может поэтому рассматриваться как исторически реальный ее прототип, но за неимением других источников может быть использован как наглядный образец такого драматизованного дифирамба, из которого возникла трагедия. Наиболее характерной чертой указанного дифирамба Вакхилида (№ 18 по изд. Бласса-Снеля, 1949) является вопросительная интонация хора. «Царь священных Афин,— обращается он к афинскому царю Эгею,— владыка ведущих роскошную жизнь ионян, почему снова меднозвонная труба пропела воинственную песнь? Или враждебный нам муж-полководец обступил с войском рубежи нашей земли? Или злоумышленники-грабители расхищают силой стада овец против воли пастухов? Или еще что-нибудь тревожит твое сердце? Возвести!..» Актер, исполняющий роль Эгея, в соответствии со своей исконной функцией, отвечает: «Только что пришел, измерив долгий путь, вестник с Истма. Он сообщает о неслыханных подвигах сильного мужа», и дальше перечисляются славные деяния Тесея, совершенные им по пути в Афины. По такому же принципу построена вторая пара строф — хор спрашивает, а актер дает ответ[1].

Из кого же состоял хор, задававший вопросы актеру-

---

[1] Привожу начало третьей строфы в стихотворном переводе Ин. Анненского:

А что же посол говорит?
Откуда и кто он, безвестный? Какую
Одежду он носит? В оружии ль бранном,
И много ли войска ведет он с собою?
Иль видел гонец одного и без всяких доспехов?

ответчику? В упомянутом дифирамбе Вакхилида — из обычных людей, афинских граждан. Но первоначально наиболее подходящими спутниками для бога Диониса были, конечно, так называемые «сатиры» — веселые козлоподобные существа, олицетворявшие в Греции производительные силы природы. Об уже упоминавшемся поэте Арионе источники сообщают, что в качестве исполнителей своих дифирамбов он выводил сатиров, выступавших со стихотворными речами. Это значит, что участники хора были одеты сатирами, т. е., вероятно, носили козьи шкуры или парик с рогами и обувь, разрисованную в виде козьих ног с копытами. Таким образом, дифирамб, в котором вокальные хоровые партии исполнялись козлами-сатирами, мог быть с полным основанием назван «песней козлов», что и соответствует буквальному переводу греческого слова «трагоди́я» (нынешнее «трагедия»): «трагос» по-гречески значит «козел» и «одэ́» — «песнь». Следовательно, самое название жанра подтверждает точку зрения Аристотеля, согласно которой трагедия (в нашем понимании слова) была первоначально «представлением сатиров». Понятно, что эти веселые и необузданные спутники Диониса, прославлявшие его, вероятно, в состоянии опьянения[1], не могли излагать слишком серьезных вещей и слишком подолгу. Как и указывает Аристотель, эти «козлиные песни» были небольшими по размеру, а речь их, естественно, носила шутливый характер.

В какой мере участники ранних сатировских представлений ограничивали свою фантазию сюжетами об одном только Дионисе, сейчас трудно сказать. Во всяком случае, классическая афинская трагедия крайне редко обращалась к легендам этого круга. Из сохранившихся 31 трагедий Эсхила, Софокла и Эврипида сюжет непосредственно о Дионисе (столкновение его с царем Пенфеем) разрабатывает только одна — эврипидовские «Вакханки». Из несохранившихся драм V—IV веков (а их мы знаем по названиям около шестисот) едва ли 20 произведений так или иначе относятся к мифам о рождении Диониса или его борьбе с противниками Ликургом и Пенфеем. Таким образом, можно предполагать, что проникновение иных тем

---

[1] Ср. цит. выше фр. 77 Архилоха и высказывание сицилийского комического поэта V в. Эпихарма: «Какой тут дифирамб, когда лишь воду пьешь!» (Афиней XIV 628 а).

в сатировские представления происходило еще задолго до оформления их в «трагедию» с актером. Может быть, еще к этим временам относится сохраненная нам античными источниками поговорка: «Какое это имеет отношение к Дионису?»—свидетельствующая, по мнению ряда ученых, о недовольстве сторонников Диониса вторжением в его исконные жанры — дифирамб и представление сатиров — чужеродной тематики.

Остается последний вопрос — каким образом незатейливое, шутливое сатировское представление приобрело форму патетической трагедии? Ответ на этот вопрос следует искать уже на чисто аттической почве, в истории идейных сдвигов и исканий периода становления афинского демократического государства.

Достоверно известно, что трагедия была впервые поставлена в Афинах в 534 году при Писистрате, когда по его инициативе в город был вызван для этой цели Феспид, уже успевший, вероятно, зарекомендовать себя удачными театральными выступлениями в родном селении. В действиях Писистрата мы видим в данном случае еще одно проявление идеологической политики ранней греческой тирании: подобно Клисфену сикионскому и коринфскому Периандру, афинский тиран установлением государственного культа Диониса стремился укрепить свои позиции среди демоса. С тех пор праздник Великих Дионисий, приходившийся на конец марта — начало апреля (первоначальная связь его с весенним равноденствием!), ежегодно отмечался публичным представлением трагедий. Расходы по их постановке брал на себя, вероятно, сам тиран, распоряжавшийся, впрочем, бесконтрольно всей государственной казной.

После свержения Писистратидов, примерно одновременно с реформой Клисфена, определяется новый порядок представления трагедий от лица государства[1], который окончательно устанавливается около 501/500 года и сохраняется затем в течение всего блестящего периода афинского театра. Характернейшим признаком этой системы являет-

[1] Материальные издержки по постановке трагедий возлагались, в порядке государственной повинности, на какого-нибудь богатого гражданина, которого называли «хорегом». Хорегия считалась такой же почетной обязанностью, как, например, оснастка боевого корабля: имя победившего хорега заносилось в государственные акты наравне с именем поэта и первого актера.

ся выступление на Великих Дионисиях трех драматургов в порядке художественного состязания между собой, которое завершается присуждением победителям почетных наград.

В каком направлении должна была развиваться в этих условиях на рубеже VI —V веков аттическая трагедия, можно понять по аналогии с общей эволюцией аттической культуры этого периода, в частности, по сохранившимся до нас памятникам других художественных жанров.

Культура писистратовских Афин, как и вообще греческая культура VI века, формировавшаяся при дворах тиранов, носила в большей или меньшей степени верхушечный характер. Наибольших успехов она достигала не в постановке проблемы, а в обработке материала. Об этом свидетельствует аттическая вазовая живопись и скульптурные рельефы второй половины VI века, где боги и герои изображаются с подкупающей достоверностью деталей из быта придворных тирана. Об этом же говорит поэзия «певца любви» Анакреонта, в которой нет глубокой силы чувства, а есть изящное, несколько изысканное и достаточно поверхностное воспевание мимолетных увлечений и связей. Мягкостью линий, тонким и сдержанным колоритом отличаются и наиболее совершенные девичьи статуи этого периода (так наз. «коры»), найденные на афинском акрополе.

В этой связи шутливо-бурлескный характер ранней трагедии, бывшей еще в основном «представлением сатиров», получает полное объяснение. Ему соответствует, по указанию Аристотеля, и стихотворный размер первых актерских партий — трохеический тетраметр, ритм пляски сатиров.

Свержение тирании и установление демократии вызвало к жизни рост общественной активности демоса, повышение роли самостоятельного гражданина. Введение системы государственных драматических состязаний особенно повышало ответственность драматурга. Театр должен был теперь давать ответы на вопросы, интересовавшие общину граждан в целом, должен был обосновывать нормы поведения ее членов. В этих условиях в трагедию решительно вторгается актуальная общественно-политическая и морально-этическая проблематика, мифологические сюжеты и образы становятся средством для постановки животрепещущих вопросов, порождаемых действительностью. Но-

вые идейные запросы, возрождающие суровую нравственную проблематику солоновских элегий, требуют иных, по сравнению с утонченными вкусами придворных тирана, художественных средств для их разрешения. Беззаботно-изысканный ионийский стиль вынужден уступить место строгому характеру нового, гражданского искусства, и, вероятно, именно в это время трагедия окончательно «становится серьезной», как говорит об этом Аристотель.

Но ее исконное происхождение из веселых хоров сатиров не было забыто. Наряду с подлинной трагедией на сцене удерживается и специфический вид античной драмы, так называемая «драма сатиров», которая присоединяется к трагедии на правах ее постоянного спутника: как правило, каждый драматург должен был показать на Великих Дионисиях четыре пьесы, из которых три были трагедиями, а четвертая — обязательно драмой сатиров. Этот комплекс в его полном виде назывался тетралогией, и если входившие в него трагедии были связаны единством сюжета, составляя связную трилогию, то и сатировская драма примыкала к ним по содержанию, изображая какой-либо эпизод мифа в комическом свете. В тех же случаях, когда такой связи не было, тема драмы сатиров свободно выбиралась художником. Основоположником этого жанра античность считала поэта Пратина из дорийского города Флиунта (конец VI— первая четверть V века), но, как видно из предыдущего изложения, он был скорее всего не основателем сатировской драмы, которая возникла гораздо раньше в рамках культа Диониса, а первым поэтом, придавшим ей специфическую литературную форму, отличающую драму сатиров от «высокой» трагедии.

Что же касается превращения «малых произведений» с «шутливой речью» в подлинные драмы трагедийного типа, то оно явилось заслугой непосредственного предшественника и старшего современника Эсхила поэта Фриниха.

К сожалению, дошедшие до нас отрывки из его драм крайне незначительны. Но мы знаем во всяком случае, что Фриних одержал первую победу в ту олимпиаду[1], когда была свергнута тирания (т. е. в 512—509 гг.), что он был

[1] Древние греки вели летоисчисление по общегреческим Олимпийским играм, происходившим один раз в четыре года. Этот счет велся с 776 года до н. э., который является таким образом первым годом первой олимпиады. 512 г. до н. э. был первым годом 67-й олимпиады и т. д.

великолепным мастером лирических партий — о них афиняне вспоминали еще в конце V века[1], и самое главное, что им были написаны две трагедии на современные темы. Первая, посвященная разгрому восстания греков в Малой Азии, называлась «Взятие Милета» и была поставлена вскоре после 494 года. По сообщению Геродота, зрители были так потрясены изображением бедствий своих соплеменников, что весь театр заливался слезами, и Фриних был наказан крупным штрафом, чтобы впредь он не позволял себе злоупотреблять чувствами сограждан[2]. Впрочем, подоплека этого решения была, вероятно, политическая: трагедия Фриниха должна была вызвать стремление афинян организовать сопротивление персам, что не входило в намерения достаточно влиятельной в те годы в Афинах аристократической землевладельческой группировки[3].

Второй трагедией Фриниха, представлявшей отклик на современные ему события, были поставленные в 476 году «Финикиянки». В ней изображалась скорбь в лагере персов по поводу поражения при Саламине. Хорегом этой трагедии был Фемистокл, стремившийся не только прославить дело своих рук, но и внедрить в сознание граждан все историческое значение и величие одержанной ими победы. На этот раз судьи единодушно присудили Фриниху первый приз.

Как трактовались поэтом мифологические сюжеты, мы не знаем, но преобладание в его драмах хоровых партий ясно указывает на сплетение в его творчестве политически актуальной тематики со специфической художественно-образной системой хоровой лирики, уходящей своими корнями в мифологическое мышление греков[4].

---

[1] См., например, в комедиях Аристофана: «Осы», ст. 220; «Птицы». ст. 748—751; «Лягушки», ст. 1298—1300. В собственном двустишии Фриних гордился богатством употреблявшихся им танцевальных фигур: у него их столько, сколько волн вздымается на море в бурную ночь (Anthologia lyrica Graeca, fasc. 1, стр. 77, 1954).

[2] Геродот, кн. VI, гл. 21.

[3] Большой материал об этой драме Фриниха с использованием предшествующей литературы собран. в статье Г. Фреймута «Zur Μιλήτου ἅλωσις des Phrynichos» («Philologus», B. 99 (1955), вып. 1-2, стр. 51—69). Собственные выводы автора не отличаются, однако, достаточной определенностью.

[4] Вероятно, известную аналогию процессам, происходившим при формировании древнегреческой трагедии, можно наблюдать

Констатация этого факта создает исключительно важную предпосылку для понимания творчества Эсхила, явившегося в известном отношении преемником Фриниха, но в то же время сделавшего следующий шаг на пути превращения трагедии из патетической оратории с преобладанием хорового начала в подлинную драму — действие. Для этого он, по сообщению Аристотеля, ввел второго актера и на первое место поставил диалог, соответственно сократив партии хора.

Появление на орхестре[1] двух актеров уже создавало возможность драматического конфликта, столкновения противоположных начал, что и составляет истинную сущность трагедии. Поэтому уже древние с полным основанием назвали Эсхила «отцом трагедии», которая, впрочем, в те времена отличалась весьма своеобразной структурой, делающей ее совершенно не похожей по форме на привычную нам современную драму.

Как уже должно быть ясно из истории возникновения трагедии, ее характернейшим признаком являлось наличие хора. Его выход на орхестру *(пáрод)* знаменовал собою начало трагедии, и в ряде произведений Эсхила, носящих более архаический характер, трагедия все еще открывается пародом, который в свою очередь состоит из двух частей: вступительной мелодекламации предводителя хора — корифея, выдержанной в маршеобразных анапестах, и собственно хоровой партии, написанной свободными размерами. В более поздних трагедиях появлению хора предшествует вступительный монолог или целая сцена, содержащая изложение исходной ситуации сюжета. Эта часть трагедии, в соответствии со своим назначением, приобретает название *пролога*[2] (т. е. «предисловия»). Все дальнейшее течение трагедии проходит, как правило, в чередовании речевых и хоровых сцен. Первые носят название *эписодиев*, т. е. «вхождений» — каждый эписодий обозначает новое появление действующего лица[3]. По окончании

и в египетской религиозной драме VI в. — см. М. Э. Матье, Древнеегипетские мифы, стр. 64 след., особенно стр. 70—72.

[1] Так называлась в древнегреческом театре сценическая площадка.

[2] Первое свидетельство о прологе относится к упоминавшейся выше трагедии Фриниха «Финикиянки» (476).

[3] В ранних трагедиях Эсхила диалогические части еще написаны иногда традиционным размером ранних сатировских драм — трохеическим тетраметром. Обычный же размер эписодиев — ямби-

речевой партии актер (или актеры) покидают орхестру, предоставляя место *стáсимам* хора. Стасим буквально значит «стоячая песнь»: хор исполняет ее, оставаясь на орхестре, но выполняя при этом определенные танцевальные движения. При этом песни как в пароде, так и в стасимах носят обычно симметричный характер, т. е. делятся на так называемые строфы и антистрофы, точно соответствующие друг другу по числу стихов и их размеру. Иногда симметричные строфы завершаются *эподом* — песенным заключением, часто им предшествует краткое сольное вступление корифея. Последний принимает участие и в диалогических сценах, как бы являясь связующим звеном между хором и другими действующими лицами.

Кроме чисто речевых или хоровых сцен, встречается в трагедии *коммóс* — совместная вокальная партия солиста и хора, когда жалобным стенаниям актера отвечают рефрены хора; здесь можно видеть использование той традиционной формы «зачинов» плача, о которой говорилось выше.

Трагедия кончается обычно уходом хора с орхестры в торжественном или погребальном шествии — так называемым *эксодом*. Однако уже у Эсхила встретится нарушение этого правила, когда в финале дается патетический монолог героя или диалогическая сцена.

Из сказанного видно, что аттическая трагедия, и в первую очередь эсхиловская, составляла сложный сценический комплекс, включавший в себя речь, пение — хоровое и сольное, танец. Сочетание этих художественных элементов создавало впечатление торжественности, монументальности, которое еще больше усиливалось размерами античных театров. Так, афинский театр Диониса, расположенный естественным амфитеатром на склоне Акрополя, вмещал около семнадцати тысяч человек — едва ли не все взрослое население Афин в начале V века. С другой стороны, отсутствие занавеса, рампы, искусственного освещения и других условностей современного театра создавали, несмотря на огромные размеры аудитории, непосредственный контакт исполнителей со зрителями[1]. Содержа-

---

ческий триметр, т. е. шесть ямбических стоп с более сильными ударениями на первой, третьей и пятой.

[1] Об устройстве древнегреческого театра и организации представлений см. Б. В. В а р н е к е, История античного театра, гл. III, VII—IX, М.— Л. 1940.

ние мифов, используемых трагиками, было обычно хорошо известно последним, и они поэтому с особым волнением следили за всеми перипетиями сюжета, как следят близкие друзья дома за происходящими в нем событиями, переживают выпадающие на долю его обитателей удары и горести.

Это ощущение сумел хорошо почувствовать наш известный театральный художник В. А. Симов, оставивший в одной из бесед свои воспоминания от посещения театра Диониса в Афинах. «Помню яркий солнечный день, — говорил Симов. — По склону природной горы раскинулся грандиозный амфитеатр... Нельзя было удержаться, чтобы не взбежать выше и выше, не окинуть взором всего пространства. Перед глазами чудодейственно близко казалась массивная мраморная площадка. Зрение и восприятие съедали расстояние — его не было... Совершенно иное чувство подымается у актера, который должен здесь сознавать, что он охвачен этим полукольцом как бы с трех сторон, что зрители переживают представление вместе с актером.

Вот настоящий театр, волнующий и трепетный»[1].

В таком театре и прошел свой почти полувековой творческий путь создатель европейской трагедии, афинский гражданин Эсхил.



---

[1] «Советское искусство», № 137, 14 октября 1938 г., стр. 2.



Глава II

РАННИЕ ТРАГЕДИИ ЭСХИЛА

1

До наших дней почти не сохранилось никаких сведений о жизни Эсхила в современной ему литературе. Ближайшей по времени к Эсхилу попыткой воспроизвести творческий облик древнего трагика является его литературный портрет, созданный Аристофаном в комедии «Лягушки» (405 г. до н. э.) и представляющий интереснейший материал для характеристики стилевых установок и драматической техники Эсхила. Проскальзывают здесь и кое-какие данные биографического характера, но их сравнительно немного: Аристофана интересовали преимущественно вопросы литературного порядка. Точно также касаются эстетических проблем и сообщения об Эсхиле, встречающиеся в «Поэтике» Аристотеля, который вовсе не ставил перед собой задачи дать жизнеописание поэта.

Однако именно ко времени Аристотеля и его последователей, усиленно изучавших историю афинского театра, восходят первые документальные данные о жизни Эсхила. Так, примерно в середине IV века, по материалам театральных архивов, Аристотелем были составлены списки победителей на драматических состязаниях в дни Великих Дионисий. Несколько позже эти документы были перенесены на мраморные плиты, и до нас дошли обломки одной такой записи, на которой мы с удовлетворением дважды

находим имя Эсхила, одержавшего победу в соревновании трагиков в 472 и 458 годах[1]. Примерно тогда же была изготовлена еще одна каменная летопись, ее называют Паросской хроникой, так как ее нашли триста с лишним лет тому назад на греческом острове Паросе. В этой мраморной хронике, где отмечены наиболее замечательные события греческой истории от легендарных времен, имя Эсхила встречается трижды. В частности, из Паросской «летописи» мы узнаем даты рождения, первой победы и смерти Эсхила.

Сведениям Паросской хроники не противоречат в основном и другие источники, относящиеся к периоду поздней античности или даже к византийским временам, но использовавшие в большинстве случаев сочинения афинских исследователей конца IV — середины III века. Так, словарь византийского лексикографа Свиды сообщает о годе первого выступления Эсхила-драматурга, называет число созданных им произведений и одержанных побед. Более подробно составлено жизнеописание поэта, сохранившееся в самом древнем списке его трагедий, который был выполнен в Константинополе на рубеже первого и второго тысячелетий нашей эры. Правда, здесь мы встречаем наряду с вполне достоверными сведениями, выдерживающими сопоставление с другими авторитетными источниками, также вымыслы полулегендарного порядка и просто ошибки, но при современном состоянии филологической критики они легко отделяются от исторически ценного материала. Значительным подспорьем для науки служит каталог драм Эсхила, содержащий названия семидесяти трех его пьес и также включенный в ряд хороших средневековых рукописей[2].

Сведения, которые могут быть извлечены из указанных документов с привлечением также и других источников, дают основание нарисовать примерно такую картину жизненного пути великого драматурга.

Эсхил родился в 525 году до нашей эры в поселении Элевсине вблизи Афин и принадлежал по происхождению к аттической знати (эвпатридам). Элевсин был одним из

---

[1] Corpus inscriptionum graecarum, II 971 a, IV 971 f.

[2] Источники для биографии Эсхила хорошо подобраны в большом издании его трагедий, вышедшем под ред. У. Виламовица-Мёллендорфа в 1914 г. в Берлине, а также в Оксфордском издании Дж. Мэрри Aeschyli septem quae supersunt tragoediae, 1938 г., затем переиздавалось в 1947, 1952—1954 гг.

старейших религиозных центров Греции, занимавшим место в сознании людей VII—VI века в одном ряду с островом Делосом, где, по преданию, родился Аполлон, или Дельфами, где он поразил страшного змея Пифона и учредил свое прорицалище. В Элевсине находился известный храм богини земли и урожая Деметры, здесь справлялись знаменитые элевсинские таинства, приобщавшие смертных к созерцанию минувших страданий и радостей самих бессмертных богов[1]. Эсхил, конечно, хорошо знал местные предания о первом мифическом царе Аттики Кекропе и его сыне Триптолеме, которого сама богиня Деметра научила искусству хлебопашества. Так же превосходно были ему известны и другие мифы древней Эллады: и те, которые составляют содержание гомеровских поэм «Илиада» и «Одиссея», и те, о которых повествовалось в недошедших до нас эпических поэмах, группировавшихся вокруг определенных мифических героев. Эти поэмы, называвшиеся киклическими (от греческого «киклос» — круг), и после Эсхила служили богатейшим источником сюжетов для драматургов.

Был ли Эсхил посвящен в таинства элевсинских мистерий, точно неизвестно, хотя и представляется вполне вероятным. Во всяком случае, в уже упоминавшейся комедии Аристофана «Лягушки», где Эсхилу приходится оспаривать в подземном царстве свое право на трагический престол, поэт обращается за помощью к элевсинской богине.

Деметра, что вскормила разум мой,
Дай мне предстать твоих достойным таинств!
(*Ст. 886—887.*)

О ранних годах будущего поэта нам ничего не известно. Вероятно, он получил хорошее образование, как это полагалось в богатой и знатной семье, и еще с юношеских лет изучил предшествующую литературу. Его произведения свидетельствуют о знании не только эпоса и поэм Гесиода, но и хоровой лирики, Архилоха, Алкея, Анакреонта и, конечно, Солона, а также исторической и географической литературы, как раз зарождавшейся в конце VI века[2].

---

[1] См. великолепный гомеровский гимн Деметре («Гомеровы гимны», перев. с древнегр. В. Вересаева, М. 1926, стр. 49—60) и книгу Н. И. Новосадского «Элевсинские мистерии», М. 1887.

[2] W. Schmid, Geschichte der griechischen Literatur, т. II, 1934, стр. 184—185.

Двадцати пяти лет от роду Эсхил впервые решился выступить со своими произведениями на афинском театре, но, видимо, недостаток жизненного и поэтического опыта давал себя знать: за первые пятнадцать лет своей творческой деятельности поэт ни разу не удостоился почетного звания победителя в трагических состязаниях. Первый успех пришел к нему в 484 году. К сожалению, мы не знаем, какие из произведений Эсхила были поставлены в этот год,— во всяком случае едва ли они принадлежали к числу дошедших до нас.

Между тем жизнь в Афинах шла своим чередом, и военно-политическая обстановка требовала участия поэта в сражениях, которые решали судьбу отечества. Семья Эсхила отличалась верностью гражданскому долгу: его брат Кинегир погиб в Марафонской битве, когда, преследуя бегущих персов, ухватился рукой за пытавшийся отчалить вражеский корабль[1]. Сам Эсхил, согласно одному позднему источнику, был при Марафоне тяжело ранен. Затем он сражался с персами также при Саламине и, вероятно, Платеях. Он очень гордился своим участием в самых ожесточенных сражениях освободительной войны, оценивая выполнение своего гражданского долга значительно выше своих заслуг как драматурга. В надгробной надписи Эсхила, сочиненной, как полагают, самим поэтом, нет ни слова о его многочисленных победах на драматических состязаниях:

Эвфорионова сына, Эсхила афинского кости
Кроет собою земля Гелы, богатой зерном;
Мужество ж помнят его марафонская роща и племя
Длинноволосых мидян, в битве узнавших его.

Возможно, что именно трагедия «Персы», прославлявшая победу греков при Саламине, сделала имя Эсхила широко известным и на западной окраине греческого мира — в Сицилии, где как раз в то же время происходила напряженная и победоносная для греков борьба с карфагенянами. Не удивительно, что в конце семидесятых годов Эсхил получил приглашение от Гиерона, тирана Сиракуз, приехать в Сицилию и написать специальную трагедию по поводу основания города Этны у подножия одноименной огнедышащей горы. Также естественно, что в Сицилии

---

[1] Геродот, кн. VI, гл. 114.

были повторно поставлены «Персы» — сходство военно-политической ситуации в Сицилии и Афинах еще больше содействовало успеху Эсхила среди сицилийских греков, у которых он с тех пор пользовался исключительным почетом.

В восьмидесятые — шестидесятые годы V века, после своей первой победы, Эсхил являлся, по-видимому, вообще наиболее популярным в Афинах трагическим поэтом. Античные источники сообщают как о знаменательном событии о победе, которую одержал в 468 году над стареющим драматургом юный Софокл,— из этого можно сделать вывод, что до тех пор редко кому удавалось победить Эсхила на драматической сцене. Впрочем, и в последнее десятилетие своей жизни Эсхил не раз выходил победителем из сценических соревнований: достоверно известно, что в 467 году он занял первое место со своей фиванской тетралогией, а в 458 году—с «Орестеей». Всего, согласно «Жизнеописанию», Эсхил одержал при жизни тринадцать побед, а вскоре после смерти поэта его сын Эвфорион еще четырежды завоевал первый приз оставшимися пьесами отца. Трагедии Эсхила продолжали ставить на правах новых произведений и присуждать им призы в течение всего пятого века, чем и объясняется, что зрители аристофановских «Лягушек», поставленных в 405 году, хорошо понимали многочисленные шутки, основанные на стихотворных цитатах из творений давно умершего трагика. О популярности Эсхила в начале IV века свидетельствуют многочисленные рисунки на краснофигурных южноиталийских вазах того времени, изображающие сцены из его трилогии «Орестея».

Последние годы жизни Эсхила окутаны легендами и домыслами, в основе которых лежит один факт его биографии, в действительности едва ли столь таинственный. Вскоре после успешной постановки в 458 году тетралогии «Орестея» Эсхил снова уехал в Сицилию, где он и умер в 456 году. Наши источники находят различные причины, объясняющие отъезд поэта. По одной версии, Эсхил обиделся на афинян, которые стали предпочитать ему Софокла, и решил лишить их своего искусства. Насколько мало это соответствует действительности, легко понять из приведенных выше данных о победах, одержанных Эсхилом в афинском театре за десять лет, с 467 по 458 год. В другой версии вместо Софокла фигурирует поэт Симонид,

элегию которого в честь павших при Марафоне афиняне якобы оценили выше аналогичного произведения Эсхила. Третья версия, отвергнутая уже некоторыми средневековыми грамматиками, утверждает, будто сцена выхода Эриний в «Орестее» произвела такое впечатление на зрителей, что младенцы, находившиеся в театре с матерями, умерли со страху, а у беременных женщин приключились преждевременные роды. Авторитетность этого свидетельства едва ли нуждается в обсуждении.

Более серьезный характер носит сообщение о том, что Эсхил в какой-то из своих трагедий (при этом разные источники называют разные трагедии) разгласил элевсинские таинства и будто бы за это он должен был поплатиться жизнью, если бы не покинул отчизны. Есть, правда, сведения и противоположного характера: привлеченный к ответственности, Эсхил якобы отверг все обвинения тем, что он вовсе не был посвящен в таинства и потому не мог знать, в чем они, собственно, состоят. Как видно, и здесь трудно найти единство доводов.

В действительности, очередное путешествие Эсхила в Сицилию едва ли нуждается вообще в мотивировке. Ничто не доказывает, что поэт не намеревался вернуться на родину; нет сведений и о том, что Эсхил поселился в Сицилии на постоянное жительство, начал ставить там трагедии и т. п. Политические разногласия с афинянами, на которые намекает в «Лягушках» Аристофан, если не являются вымыслом комического автора, все же не могли быть столь серьезны, чтобы заставить поэта уйти в добровольное изгнание после блестящей победы «Орестеи» в 458 году: ведь эта трилогия, как мы увидим ниже, содержит в себе политическое кредо Эсхила, и если была одобрена трилогия, значит не вызывали возражений и общественные идеи поэта.

Обстоятельства смерти Эсхила тоже окружены легендами. Орел, поймавший черепаху, летел высоко в небе, выискивая взглядом камень, о который он мог бы расколоть ее твердый панцирь,— так рассказывают источники. Увидев сверху голый череп лысого Эсхила и приняв его за камень, он бросил на голову поэта черепаху, и от этого удара Эсхил умер.

При всей отрывочности и неполноте античных и поздних данных о жизни Эсхила они все же позволяют представить себе образ сурового и отважного борца за неза-

висимость родных Афин, с детства впитавшего в сознание героические сказания о прошлом Эллады и проникнутого чувством своего патриотического и гражданского долга.

Таким встает он перед нами в уже не раз упоминавшейся комедии Аристофана «Лягушки». Таким запечатлен поэт и в известном мраморном бюсте IV века до нашей эры, созданном, вероятно, на основании более ранних его изображений, до нас уже не дошедших.

Эсхил являлся очень плодовитым драматургом. Судя по античным источникам, он написал не менее восьмидесяти пьес, включая сюда трагедии и сатировские драмы. С богатейшим творческим наследием Эсхила были хорошо знакомы не только такие ученые IV—III веков, как Гераклид Понтийский, Хамелеон или Аристофан Византийский, издавший, вероятно, первое собрание его трагедий, но и любители литературы, жившие пять — семь веков спустя после смерти великого трагика. Так, в настоящее время найдены папирусные фрагменты не менее чем двадцати пьес Эсхила, принадлежащие к рукописям II— начала III века нашей эры; это показывает, что образованный читатель того времени располагал еще довольно полным собранием произведений Эсхила.

В последние столетия античного мира был сделан, вероятно для школьного обихода, сборник, составленный из семи трагедий Эсхила, по тем или иным соображениям особенно понравившихся составителю. Произведения, вошедшие в указанный сборник, переписывались затем с одного пергамена на другой, и один из списков — так называемый «кодекс Медичи», составленный в Константинополе на рубеже первого и второго тысячелетия, попал в 1423 году в руки известного гуманиста Авриспы. Дополняемый кое-где другими, более поздними рукописями XIV—XV веков, кодекс Медичи является основой для издания уцелевших семи трагедий Эсхила, анализ которых составит содержание дальнейших разделов нашей книги: «Просительницы», «Персы», «Семеро против Фив», «Прикованный Прометей» и единственная дошедшая античная драматическая трилогия «Орестея», включающая трагедии «Агамемнон», «Хоэфоры» и «Эвмениды»[1].

[1] В течение XIX и истекшей половины XX в. трагедии Эсхила неоднократно издавались в оригинале как все вместе, так и порознь. За последние десятилетия вышло четыре полных собрания тра-

2

Наиболее ранним из сохранившихся произведений Эсхила считают обычно трагедию «Просительницы», дата постановки которой неизвестна. Правда, высказывались предположения, что драма эта создана относительно поздно, в середине 60-х годов V века, и в последнее время подтверждение этому хотят видеть в недавно обнаруженном папирусном фрагменте одной дидаскалии[1], т. е. краткого сообщения о театральной постановке, но вопрос этот остается достаточно спорным. Во всяком случае, по своим художественным и стилевым особенностям «Просительницы» производят впечатление сравнительно ранней драмы Эсхила, как это и будет показано в дальнейшем. Мы склонны считать их произведением 70-х годов, довольно близко примыкающим и по кругу идей и по характеру разработки образов к трагедии «Персы» (472 г.).

гедий Эсхила, которые являются наиболее употребительными в научном обиходе. Это: 1) уже упоминавшееся берлинское издание — У. Виламовица-Мёллендорфа, 1914; 2) парижское издание в двух томах с параллельным прозаическим французским переводом П. Мазона в серии «Les Belles Lettres», 1920—1925; 3) двухтомник Г. Смита с английским стихотворным переводом в известной англо-американской серии текстов «Loeb Classical Library», Лондон—Нью-Йорк, 1922—1926; 4) издание Дж. Мэрри в Оксфордской библиотеке классиков, 1938, Собрания Мазона, Смита и Мэрри систематически переиздаются фототипическим способом, поэтому есть издания и более поздних годов, чем указано выше, вплоть до 1953—1957 гг.

Наряду с сохранившимися трагедиями Эсхила уцелело свыше шести сотен фрагментов разной величины из драм, которые до нас не дошли. Им будет посвящена особая, заключительная глава этой книги. Поскольку, однако, нам придется обращаться к отдельным фрагментам и при анализе сохранившихся трагедий, здесь должно быть сделано указание на принцип их цитирования. Основная масса фрагментов содержится в капитальном издании Tragicorum graecorum Fragmenta recensuit Augustus Nauck, editio secunda, Lipsiae, 1889. Входящие сюда фрагменты указываются в дальнейшем просто под номерами. Фрагменты Эсхила, обнаруженные за период с 1889 по 1939 г., изданы Г. И. Метте (Supplementum Aeschyleum, Berlin, 1939). Ссылка на них сопровождается фамилией издателя. Наконец большая партия папирусных отрывков опубликована в изд. The Oxyrhynchus Papyri, выходящем в Лондоне, т. XVIII (1941), №№ 2159—2164 и т. XX (1952), №№ 2245—2257 (в дальнейшем «Оксиринхские папирусы»)

[1] Речь идет о фрагменте, опубликованном в XX томе Оксиринхских папирусов за № 2256, фр. 3. Из него бесспорно следует, что трилогия Эсхила «Данаиды», в состав которой входили «Просительницы», одержала победу в состязании с участием Софокла. Поскольку

Трагедия «Просительницы» составляла первую часть драматической трилогии «Данаиды», написанной на сюжет древнего мифа о дочерях Даная. Содержание мифа сводилось вкратце к следующему.

В аргосском храме Геры некогда была юная жрица по имени Ио, к которой воспылал любовным желанием Зевс. Тогда ревнивая Гера, супруга громовержца, обратила девушку в корову и приставила к ней сторожем стоглазого Аргуса, а когда бог Гермес по приказу Зевса убил чудовище, Гера наслала на Ио лютого овода, который мучил и гнал обезумевшую возлюбленную Зевса по всему свету, пока, проблуждав в отчаянии по всей Европе и Азии, несчастная Ио не пришла в Египет. Здесь к ней вернулся человеческий вид и утраченное было сознание, здесь же, на берегу Нила, она родила от прикосновения Зевса сына Эпафа, который впоследствии стал царем у египтян.

Потомками Эпафа были два брата — Египет и Данай. Первый царствовал в Аравии, второй в Ливии, и каждый гордился многочисленным потомством: у Египта было пятьдесят сыновей, у Даная — столько же дочерей. Когда между братьями разгорелся спор из-за власти, Данай, опасаясь сыновей Египта, выстроил себе корабль и вместе с дочерьми бежал в греческое государство Аргос. Правивший там царь Геланор добровольно уступил власть Данаю,

---

традиционной датой первого выступления Софокла считается 468 г., когда он победил Эсхила, закономерно предполагают, что «Просительницы» были поставлены уже после указанной даты. Наиболее активным сторонником этой точки зрения является австрийский ученый А. Лески, посвятивший ее обоснованию специальную статью в журн. «Hermes», т. 82 (1954), вып. I, стр. 1—13. Его поддерживают также Т. Б. Л. Уэбстер и ряд других филологов.

Возможно, однако, что указанная дидаскалия, сохранность которой оставляет желать лучшего, относится к повторной, посмертной постановке «Данаид» во второй половине V века — одной из тех, о которых было сказано в предыдущем разделе этой главы. Во всяком случае, ряд крупных специалистов по античной трагедии и после опубликования новой дидаскалии остается при мнении, что «Просительницы» — ранняя трагедия Эсхила. К их числу относятся М. Поленц, автор известного труда «Греческая трагедия», и Ф. Р. Ирп, автор исследования о стиле Эсхила. Последний посвятил этому вопросу специальную статью (F. R. Earp. The date of the Supplices of Aeschylus. «Greece and Rome», т. XXII, N 66, oct. 1953, стр. 118—123). К посмертной постановке «Данаид» с полным основанием относит папирусную дидаскалию также И. М. Тронский («Вестник древней истории», 1957, № 2, стр. 146—159. См. там же более подробно о литературе вопроса).

по имени которого аргивяне и стали впоследствии называться данайцами, — как известно, греческая рать под Троей зовется у Гомера то аргивянами, то данайцами, то ахейцами.

Между тем сыновья Египта бросились в погоню за Данаем и его дочерьми, прибыли в Аргос и потребовали, чтобы в знак прекращения былой вражды Данай выдал за них замуж своих дочерей. Хитрый старик дал согласие на брак, но накануне брачной ночи раздал девушкам кинжалы, чтобы они закололи мужей и отомстили им таким образом за свое вынужденное изгнание. Все дочери выполнили приказ отца, кроме одной, Гиперместры, которая оставила в живых своего мужа Линкея в благодарность за то, что он пощадил ее девичество. Данай приказал заключить ее в темницу и держать под стражей.

Остальные девушки, совершив погребение убитых, были по приказу Зевса очищены от скверны кровопролития и выданы по жребию замуж за победителей на устроенных специально ради этого гимнастических состязаниях[1]. Впрочем, Данай скоро простил ослушницу Гиперместру и выдал ее замуж за Линкея. Эта царственная пара и стала родоначальницей аргосских владык, в числе которых суждено было родиться впоследствии героям Персею и Гераклу.

Миф о Данаидах привлекал внимание греческих поэтов еще до того, как к нему обратился Эсхил. Так, существовала послегомеровская эпическая поэма «Данаида», объемом около шести с половиной тысяч стихов (почти половина «Илиады»), от которых до нас сохранилось только два. Отдельные персонажи мифа встречались и в произведениях, приписывающихся Гесиоду[2]. Ту же тему разрабатывал Фриних, как это явствует из названий двух его трагедий[3]. К сожалению, ни одно из указанных произведений не сохранилось до нашего времени.

---

[1] Часто излагаемая в популярных работах по мифологии история о бездонной бочке, которую Данаиды осуждены были наполнять в Аиде, относится к числу поздних вариантов мифа — в V в. до н. э. она была еще совершенно неизвестна.

[2] См. «Каталог женщин», фр. 16 и 17, «Эгимий,» фр. 3, 5, 6 (нумерация фрагментов по изданию Эвелин-Уайта, 1936), «Щит Геракла», ст. 327.

[3] «Египтяне» и «Данаиды», см. изд. фрагментов Наука, стр. 720—721, фр. № 1 и 4.

Начало трагедии Эсхила вводит нас в сюжетную ситуацию мифа в один из самых напряженных его моментов: Данаиды уже проделали опасный путь по морю и прибыли в Аргос — родину своей праматери Ио, где они рассчитывают найти спасение от Египтиадов. Соответственно этому, трагедия открывается выходом хора (пародом). Вереница смуглолицых девушек в экзотических одеждах[1], с молитвенными ветвями в руках, вступает на орхестру, в глубине которой расположены алтари Зевса и других богов— хранителей города.

Во главе хора, как обычно, корифей, которому принадлежит вступительная мольба к Зевсу. Из нее зритель сразу узнаёт, что девушки прибыли сюда от «нежнопесчаного устья Нила» — однако не в качестве изгнанниц, а по собственной воле, спасаясь от ненавистного брака с двоюродными братьями, сыновьями Египта. Предводитель беглянок — их отец Данай — решил направить путь именно в Аргос по той причине, что отсюда идет их род—от превращенной в корову Ио, от ее сына Эпафа, прародителя Данаид. Естественно, чтобы здешняя земля и боги—ее покровители— приютили и защитили от опасности толпу слабых женщин.

Итак, в объяснении причины бегства Данаид из Египта мы встречаемся с совсем иным мотивом, чем в изложенном выше варианте мифа, принадлежащем позднему компилятору:[2] у Эсхила девушки стремятся избежать брака с единокровной родней, своими двоюродными братьями. Эта деталь—ибо и для Эсхила она остается только деталью— указывает на первоначальное социальное содержание мифа: он возник на той стадии развития семейных отношений, когда браки между членами одного рода, близкими родственниками стали восприниматься как нечто противоестественное. Данаиды потому и спасаются бегством от сыновей Египта, что брачный союз с двоюродными братьями кажется им нечестивым и преступным.

Однако для Афин V века, когда писал Эсхил, этот конфликт в значительной мере утратил свою остроту: браки между близкими родственниками здесь не только допускались, но в отдельных случаях считались даже

---

[1] Эсхил дает описание их внешнего вида их же собственными словами (ст. 70, 154—155) и затем в речи царя Аргоса (ст. 236—237).

[2] Миф о Данаидах изложен нами по так называемой псевдоаполлодоровской «Библиотеке» (кн. II, гл. 5 след.) — собранию мифов, составленному скорее всего в начале II в. нашей эры.

необходимыми. Так, например, если богатая невеста-наследница оставалась сиротой, ее должен был взять замуж кто-либо из ближайших неженатых родственников—двоюродный брат или даже родной дядя, для того, чтобы имущество не уходило за пределы рода.

Трагедия «Просительницы» свидетельствует о том, что и сам Эсхил уже стоял на той же точке зрения. Когда Данаиды обращаются к царю Аргоса с просьбой спасти их от брака с двоюродными братьями, последний с недоумением возражает, что подобные браки увеличивают благосостояние рода (ст. 337). Больше того, говорит он, если сыны Египта предъявляют на девушек право по законам своего государства как ближайшие родственники, кто же захочет им в этом противодействовать? (Ст. 387—389.) Когда в конце пьесы появляется посланный в догонку за Данаидами египетский глашатай, он также требует выдачи девушек от лица их двоюродных братьев, имеющих все основания претендовать на брак с единокровной родней (ст. 933; стр. 39, 225, 474).

Заметим, что ни доводы царя, ни претензии глашатая не встречают в трагедии возражений по существу, и это отчетливо доказывает, что старый конфликт эпохи первобытных семейных отношений был уже непонятен для современников Эсхила и не мог составлять центрального конфликта трагедии. Главным стало другое.

Уже во вступительных анапестах хора дается первая характеристика сыновьям Египта, как племени надменных насильников, и именно эта сторона дела будет в дальнейшем все явственнее выступать на первый план: Египтиады — насильники, они требуют бракосочетания с Данаидами вопреки собственной воле девушек, вопреки желанию их отца. Именно здесь видит Эсхил основание для осуждения сыновей Египта: тот, кто решается на подобное насилие, ненавистен богам и даже в царстве мертвых не уйдет от их мести. Что касается самих Данаид, спасающихся от преследователей и не желающих подчиниться насильникам, то на их стороне — божественная правда, неизменная спутница Зевса. Развитию этого мотива посвящена следующая за анапестами большая хоровая партия, в которой размышления хора о мировом правопорядке тесно связаны с раздумьями о его собственной судьбе.

Сначала хор, вслед за корифеем, вспоминает о судьбе своей прародительницы Ио и обращается за помощью к

ее божественному сыну Эпафу. Тем самым он как бы предъявляет Зевсу неопровержимое доказательство своего права на его благосклонность. Здесь нетрудно различить традиционный ритуальный элемент молитвы — для того, чтобы заручиться поддержкой бога, надо обосновать свое право на нее[1].

Жалобные мольбы хора напоминают ему самому горестную судьбу афинской царевны Прокны, которая убила своего сына Итиса, чтобы отомстить неверному мужу, а теперь, превращенная в соловья, горько жалуется и оплакивает свою судьбу: это отступление, содержащееся в паре симметричных строф, носит отчетливый характер фольклорного параллелизма. Возвращаясь ненадолго к собственной судьбе, хор погружается затем в размышления о божественном управлении миром. У Данаид не вызывает сомнения, что боги знают, где находится правда, и ненавидят надменность. Но не так легко смертному уловить среди разнообразия внешних явлений желание Зевса, трудно различить пути, которые он изберет для осуществления своей воли. Только когда его удар настигает виновного, пред взорами смертных все озаряется светом среди ночного мрака. Не покидая своего священного престола, Зевс одной мыслью своей свергает с вершины высокомерных надежд ничтожных смертных. Таким образом, уверенный в могучей справедливости Зевса, хор снова призывает его взглянуть на человеческую надменность и покарать преступное насилие Египтиадов.

Уже это первое выступление хора, с которым мы встречаемся у Эсхила, дает представление о его двуединой функции в трагедии: в лирических строфах тесно переплетаются между собой и размышления о божественном управлении миром и выражение собственных чувств и ощущений хора как действующего лица. Завершающие парод три пары строф передают с наибольшей отчетливостью субъективное состояние Данаид, их нарастающую тревогу: какие бедствия уже обрушились на девушек и что их еще ожидает! Они перенесли тяжелое бегство по морю и, если не найдут здесь помощи от Зевса, скорее готовы совершить свой последний путь — в царство мертвых, чем подчиниться сыновьям Египта.

---

[1] И. М. Тронский, История античной литературы, Л. 1957, стр. 32.

Появляющийся на орхестре Данай приносит дочерям новость: на дороге виден столб пыли, доносится скрип колес — все это свидетельствует о приближении вооруженного войска во главе с боевыми колесницами. Как-то отнесутся владыки Аргоса к беглянкам? При всех случаях, безопаснее всего припасть к алтарям богов:

Надежней башен — жертвенник, могучий щит.
(Ст. 190.)

Данай дает девушкам наставление, как следует вести себя на чужбине беззащитным пришельцам, а затем, с появлением царя Аргоса в сопровождении вооруженной свиты, он отступает на задний план и надолго умолкает, хотя несомненно более подходящим собеседником для царя был бы он, умудренный годами старец, а не испуганные девушки-беглянки. Пассивность Даная свидетельствует, конечно, об архаичной технике трагедии: поэт все еще предпочитает развертывать диалог между актером и хором. Но нельзя недооценивать и художественного такта Эсхила: контраст между спокойным, мужественным царем, выступающим во главе закованного в латы войска, и толпой пугливых, взволнованных Данаид способствует скульптурно-пластической обрисовке участников предстоящего диалога.

В нем на одной стороне — уже знакомые нам Данаиды. Их цель проста и понятна: ссылаясь на свое происхождение от аргивянки Ио и обращаясь к святому закону Зевса — покровителя чужеземцев, молящих о помощи, получить у царя прибежище и защиту от насилия Египтиадов. На другой стороне царь Пеласг[1]. Как мы уже говорили, для него не вполне ясны причины бегства Данаид, но не вызывает сомнений необходимость оказать помощь прибегнувшим к его очагу чужестранцам: это — закон Зевса![2] Защита Данаид становится, таким образом, борьбой против угрожающего им насилия. Но для аргивян это чревато серьезными последствиями — войной с египтянами. Такое решение царю трудно принять. И вот после вступительного обмена репликами между Пеласгом и корифеем хора развертывается так называемый коммос, когда в действие снова вступает весь хор и его песни, как обычно,

---

[1] Имя царя носит условный характер: пеласгами греки называли древних обитателей Эллады.

[2] Ср. Гесиод, Труды и дни, ст. 326—327.

симметрично построенные, создают идейно и эмоционально насыщенный фон для кратких, но взволнованных монологов-раздумий царя.

Главное, что заставляет Пеласга призадуматься, это, как сказано, опасность новой войны в случае отказа аргивян выдать беглянок египтянам.

Пусть только бед не принесут пришельцы нам.
Пускай вражда нежданно и негаданно
На нас не рухнет. Войн не надо городу.

(*Ст. 356—358.*)

Здесь — основной источник внутреннего конфликта для царя, который тем самым уже характеризуется как идеальный правитель, заботящийся о благе народа. Но Эсхил идет дальше: его Пеласг вообще не хочет единолично решать вопрос, от которого зависит будущее государства. В его диалоге с хором остро ставится одна из принципиальных для Эсхила проблем — противопоставление единоличной тирании народоправству.

Ты — государство, ты — совет старейшин,
Неограниченный правитель,
Владыка алтарей и очагов страны,
Одной волей своей,
Одним скиптром своим
Все на троне вершишь...—

говорит Пеласгу хор (ст. 370—375), перенося на него свое «варварское» представление о главе государства как о единодержавном монархе, деспоте, не знающем над собой ничьей власти.

Но Пеласг далек от подобного тщеславия. Придерживаясь эллинского взгляда на должностных лиц как слуг народа, он уверенно отвергает единоличное решение вопроса:

Судить не просто: в судьи не бери меня.
Сказал: решенья не приму, хоть я и царь,
Не выслушав народа...

(*Ст. 397—399.*)

И когда, наконец, под давлением Данаид созревает собственная готовность царя оказать им покровительство, невзирая на грозящие опасности, он выносит свое решение на суд граждан в народном собрании. Такой образ действий Пеласга не следует расценивать как попытку уклониться от личной ответственности. Приняв однажды решение,

он уже приложит все усилия, чтобы добиться одобрения сограждан (ст. 480—489, 615—620, 623) и в дальнейшем честно соблюдать взятые на себя обязательства. Апелляцией царя к народному мнению Эсхил только подчеркивает демократический характер этой идеальной царской власти, которой чужда всякая мысль о единоличном господстве, о деспотизме. Недаром Эсхил называет своего Пеласга «простатом» и «пританом»[1], пользуясь терминами из общественной жизни демократических Афин; недаром граждане Аргоса принимают «псефизмы» — так назывались решения народного собрания в Афинах[2]. Да и весь образ Пеласга является целиком изобретением Эсхила — в мифе царь Аргоса играл крайне незначительную роль, уступая свой престол Данаю, а по некоторым версиям Данай даже насильственно захватил власть в Аргосе, изгнав прежнего царя[3].

Итак, приняв решение, царь посылает Даная возложить молитвенные ветви на алтари богов в городе, а сам отбывает в народное собрание, оставив Данаид под защитой местных богов.

После пережитых девушками волнений центральная партия хора — первый стасим — выливается в торжественное прославление Зевса, всемогущего владыки богов и людей и предка Данаид.

«Владыка владык, блаженнейший из блаженных, могущественнейший повелитель из могущественных, счастливый Зевс, слушай нас!..» — начинает хор (ст.524—527).

«Кого из богов мне по праву следует призвать для свершения наиболее справедливых деяний? Отца нашего и пращура, самодержавного владыку, великого, издревле

---

[1] «Простат» — «предводитель», «заступник», «покровитель». Часто это слово применяется по отношению к руководящим представителям демократии. Так, Аристотель называет Солона «первым простатом народа» («Афинская полития», гл. 2). «Притан» — член дежурной секции Совета пятисот, высшего административного органа в Афинах.

[2] Ст. 963, 371, 601. Ср. также термин ψῆφος в значении «решение народного собрания» в ст. 640, 942, 943, 965; голосование «поднятием рук» — ст. 604—607. В начале трагедии (ст. 239) Пеласг удивляется, что девушки прибыли в чужую страну, не имея здесь «гостеприимца» (ἀπρόξενοι) — тоже деталь из области современного Эсхилу «международного права».

[3] См. Павсаний, Описание Эллады, кн. II, гл. 16, § 1; гл. 19, § 3 сл.

мудрого предка нашего рода, исцелителя от всех бед, благодатного Зевса. Не подчиняясь ничьей власти, он правит сильными подчиненными. Выше его трона нет другого трона, который он чтил бы. Нераздельно его дело и слово, немедля исполняется, что созрело в глубине его мыслей»,— так завершают Данаиды свое величание (ст. 590—599).

Эти песни чрезвычайно важны для понимания мировоззрения Эсхила в связи с общей картиной развития древнегреческой общественной мысли.

Мы видели, что обожествление природы, убеждение в существовании высшей силы, проникающей собою все мироздание, характерно как для философов Гераклита и Ксенофана, так и для поэтов Гесиода и Солона. Первая из сохранившихся трагедий Эсхила отчетливо примыкает к этим традициям. Подсчитано, что имя Зевса и производные от него встречаются в «Просительницах» пятьдесят восемь раз, больше, чем во всей трилогии «Орестея». Можно сказать, что все выступления хора буквально пронизаны почитанием Зевса, верой в его святость и справедливость.

Есть, однако, и существенная разница между отношением к богу у Эсхила и у его современников-философов. Для последних Зевс — в значительной степени отвлеченное понятие, абстракция мирового «разума» (Гераклит) или мирового «бытия» (Ксенофан). Для мыслящего яркими конкретными образами Эсхила Зевс — наряду с его значением мировой силы — еще и вполне чувственная, физически осязаемая реальность, во всяком случае в разбираемой трагедии. В глазах Данаид Зевс не только общее и единое для всех смертных верховное существо, но и непосредственный основоположник их рода, физически зачавший Эпафа — предка египетских царей. Поэтому величание Зевса в устах Данаид составляет одновременно обрамление хорового повествования о судьбе и скитаниях их праматери Ио, о судьбе ее божественного потомства: ведь они вернулись туда, откуда бежала гонимая оводом Ио.

Мощный подъем хоровой стихии, достигающей кульминации в заключительном славлении Зевса, только на короткое время прерывается деловым отчетом Даная о ходе народного собрания. Решение граждан Аргоса оказать беглянкам помощь вплоть до защиты их вооруженной силой вызывает у Данаид прилив глубокой благодарности к аргивянам. В новой большой хоровой песне (ст. 630—709)

они желают своим избавителям всяческих благ и счастливой жизни, и хотя по сюжету трагедии объектом их пожеланий является далекий от Афин, легендарный Аргос, не вызывает сомнений, что зрители Эсхила воспринимали слова хора как обращение непосредственно к ним и сосредоточенно внимали его советам и наставлениям.

Прежде всего Данаиды желают аргосцам мира. «Пусть никогда не станет истреблять огнем землю пеласгов ярый Арес, чей крик разгоняет хороводы, пусть он жнет урожай смертных на других пашнях» (ст. 635—638). «Пусть родная земля не окропляется кровью павших граждан, пусть сохраняется несорванным цвет юности и пусть супруг Афродиты, мужегубитель Арес, не косит красы города» (ст. 661—665). Пусть не опустошает государство мор, пусть не гибнут его силы в междоусобных войнах. Напротив, пусть цветет по воле Зевса в вечном плодородии аргосская земля, принося обильные урожаи, пусть покровительствует ложам рожениц Артемида Геката и рождаются достойные вожди государства.

Эти пожелания, применимые к любому государству, звучали особенно волнующе в Афинах середины 70-х годов. Афиняне, только что дважды пережившие захват и разорение своего города персидскими полчищами (в 480 и 479 гг.), лучше, чем кто-либо другой в Греции, знали, как «крик Ареса разгоняет хороводы», и поэтому столь яркое и эмоционально насыщенное описание бедствий войны должно было найти особенно живой отклик в их сердцах.

Вторая тема хоровой песни — политическая. В своих благословениях Аргосу Данаиды формулируют определенный идеал общественного устройства. «Пусть Совет, заботясь об общем благе, стережет прозорливо спокойствие и достоинство народа, правит городом», — поют они (ст. 698—700). И несколькими строфами выше: «Пусть старики наполняют залы, где они совещаются вокруг алтарей, на которых горит священное пламя» (ст. 667—669).

Как видим, хор совершенно забыл о царе Пеласге, для которого совсем не остается места в системе государственного управления. Его идеал — разумная власть демократического большинства, при которой особая ответственность за судьбу граждан ложится на Совет. В каком же духе ему надлежит править государством? Мудро и благочестиво, отвечает хор. Прежде всего не затевать неразумной войны: «Даровать чужеземцам, прежде чем

вооружить на бой Ареса, совместно обусловленные права во избежание бедствий». Во-вторых, почитать богов искони установленными, дедовскими «лавровенчанными жертвоприношениями». Наконец уважать родителей — таков третий закон, начертанный на скрижалях высокочтимой Правды (ст. 701—709). Иными словами, осуществлять волю Зевса, который «правит судьбу по седому закону» (ст. 673).

Ликующий хор Данаид, завершающийся этим высоким аккордом, знаменует окончание первой, большей части трагедии: от испуга и тревоги Данаид через спор с царем и взволнованное ожидание своей участи к светлой радости и торжественным величаниям.

Однако именно здесь, на кульминационной точке торжества, Эсхил дает новый, резкий перелом сюжета и настроения девушек: Данай, в продолжение всего стасима молча взиравший с вышины жертвенника на море, извещает дочерей о появлении корабля преследователей. Страх снова охватывает девушек при мысли о приближении ненавистных врагов и насильников. Короткий, всего в тридцать стихов, коммос, в котором ямбическим двустишиям Даная отвечает сначала такими же двустишиями корифей, а потом присоединяется весь хор, ярко передает новое состояние духа Данаид:

Страх леденит меня, сердце объяла скорбь!
Польза была ли нам в бегстве томительном?
Отец, от страха едва дышу я.
(*Ст. 736—738.*)

Коммос особенно замечателен и еще в одном отношении. Здесь на небольшом пространстве собрано столько ярких и негодующих оценок Египтиадов, что еще до их появления на орхестре зритель может представить себе, с кем придется иметь дело бедным девушкам. Общие и несколько отвлеченные отрицательные характеристики, которые по ходу действия давали своим братьям Данаиды, здесь сконцентрированы в один энергичный пассаж: бешеное племя Египта — губительно, ненасытно в бою; Египтиады полны губительных мыслей, коварных замыслов, зреющих в их нечестивых душах; они, подобно вóронам, ни во что не ставят алтари богов и готовы их оскорбить: нет таких жертвенников, нет таких богов, из страха перед которыми Египтиады удержались бы от насилия; разнузданные и

обуреваемые святотатственным гневом, дерзкие, как псы, они не подчиняются богам; это — безумные и безбожные, свирепые чудовища (ст. 750—759).

Как видим, едва ли не главное в этой характеристике — безбожие, бесчестие египтян, и именно оно является в устах Даная до известной степени успокаивающим доводом: «В должное время, в назначенный день любой из смертных, оскорбивший богов, понесет наказание» (ст. 732—733). Но никто не знает, когда наступит этот день, а пока Данаидам угрожает непосредственная опасность, и отец, оставив их под защитой алтарей, спешит в город за подмогой. На просьбу дочерей не оставлять их одних Данай заверяет девушек, что он успеет вернуться с вооруженной силой, пока пройдет время, необходимое для высадки преследователей с корабля. Это рассуждение очень характерно и с точки зрения драматической техники Эсхила: оно показывает, что «отец трагедии» далеко не так беззаботно относился к театральной условности, как это иногда кажется, и стремился преодолеть ее, когда к этому представлялась возможность.

Вторжение на орхестру чернокожих египтян во главе с глашатаем предельно обостряет ситуацию. С криком и угрозами они бросаются на трепещущих от ужаса девушек, которые ищут спасения у алтарей. К сожалению, заключительная часть хора Данаид и следующая за ним, может быть, наиболее динамичная сцена всей трагедии, сильно пострадали в рукописной традиции. Причиной этого были скорее всего языковые варваризмы, при помощи которых Эсхил стремился создать образ грубых насильников-египтян и которые были совершенно непонятны позднейшим переписчикам. То, что сохранилось, позволяет дать для «выходного монолога» египетского глашатая примерно следующий перевод:

Вставай, вставай!
В лодку живей!
Давай, давай!
За косы, за косы! Клеймо на лоб!
Кровь и смерть!
Голова долой! Сила у нас!
Вставай, вставай, проклятая, эй!

(*Ст. 836—842.*)

По ритму этих строк можно сразу понять, что вся сцена полна напряженного движения. Даже если предположить,



Женская голова. Раскрашенный аттический сосуд. Начало V в.

что пятьдесят Данаид были представлены хором всего в двенадцать человек и, соответственно, дополнительный хор египтян состоял тоже из двенадцати человек[1], то и тогда на орхестре происходила весьма оживленная борьба двенадцати пар, к тому же очень живописно одетых. Египтяне стремятся оторвать девушек от алтарей, не стесняясь хватать их за косы и за одежду. Данаиды вырываются из их рук, цепляются за статуи богов, то и дело в общей массе белых бурнусов мужчин и живописных одеяний женщин мелькают черные руки египтян и смуглые лица Данаид, и над всем этим неумолчный вопль и проклятия Данаид смешиваются с грубыми, грозными, нередко косноязычными криками египтян во главе с таким же грубым и косноязычным глашатаем. Из шума и гомона в конце концов отчетливо выделяется резкое противопоставление двух тем: Данаиды взывают о помощи к матери Земле и ее сыну Зевсу и обличают надменность египтян[2], которые презирают и их мольбы и греческих богов.

Когда, наконец, дело приобретает критический для Данаид оборот, на орхестру решительно вступает в сопровождении свиты Пеласг, останавливающий насилие:

Эй, ты, что здесь творишь? И как взбрело на ум
Бесчестить край Пеласгов — смелых воинов?
Пришел ты в бабье государство, думаешь?
Над эллинами, варвар, вздумал чваниться!

(*Ст. 911—914.*)

В этих строках находит по существу завершение та оценка восточного варварства, которая не раз давалась раньше устами хора. Но если в предыдущем развитии трагедии эта тема была еще тесно сплетена с судьбой и переживаниями Данаид, то в финале Эсхил целиком посвящает ей самостоятельную сцену. Между царем и египетским глашатаем разгорается спор, в ходе которого доводы егип-

---

[1] Количество хоревтов в «Просительницах» определяется различными учеными по-разному. Одни склонны считать хор этой ранней трагедии прямым наследником дифирамбического хора, состоявшего из пятидесяти человек. Другие полагают, что число хоревтов, установленное Эсхилом в двенадцать человек, сохранялось и в этой трагедии.

[2] Ст. 845 ὕβρει, ст. 880—1: ὑβρίζοντα ὕβριν.

Всего понятие ὕβρις и производные от него встречаются в «Просительницах» десять раз, больше, чем во всех остальных сохранившихся трагедиях вместе взятых.

тянина лишний раз характеризуют необузданное своеволие варваров, а речь Пеласга превращается в своего рода манифест греческого благочестия и свободолюбия. Систематически проводимая на протяжении всей трагедии антитеза «греки» — «варвары» завершается торжеством эллинского начала над варварским насилием и деспотизмом[1].

В конце концов египетский посол вынужден уйти, угрожая аргосцам войной, а Пеласг ласково приглашает Данаид в город, предлагая им поселиться, где они найдут удобным. Казалось бы, конфликт разрешен, и Данаиды могут спокойно наслаждаться жизнью под защитой приютившего их Аргоса. В действительности это не так, и не столько потому, что грозящая война может изменить их участь,— это, так сказать, фактор внешнего порядка,— сколько потому, что именно в конце трагедии особенно отчетливо выясняется внутренняя слабость позиции самих Данаид.

Дело в том, что еще раньше, с первых строк трагедии, Данаиды не раз высказывались против брака вообще. При своем появлении на орхестре они говорят о «врожденном страхе перед мужчинами» (ст.8), в пароде молят о заступничестве богиню Артемиду, вечную девственницу (ст. 144—150); ту же мысль они проводят и в сцене с Пеласгом (ст. 392—395). В финале трагедии отвращение Данаид к браку получает настолько четко выраженную форму (ст. 1031—1034), что Эсхил считает нужным противопоставить им мнение хора прислужниц[2], которые осуждают это противоестественное чувство. Не следует пренебрегать Кипридой (богиней любви), — поучают Данаид их служанки, выражающие «мнение народное»,— вместе с Ге-

---

[1] Эта антитеза является с нашей точки зрения одним из доказательств того, что «Просительницы» написаны уже после Саламина, когда указанный конфликт приобрел «мировой» характер. Затем, если и нет необходимости видеть в Данаидах олицетворение малоазийских городов, ищущих в Элладе помощи против персов, то сама идея покровительства греков беззащитным молящим, происходящим от общих предков, могла вызвать совершенно определенный отклик у афинских зрителей после создания Морского союза.

[2] Хор прислужниц —такой же дополнительный аксессуар данной трагедии, как и хор египтян. Вполне вероятно, что участниками того и другого были одни и те же исполнители, имевшие возможность переодеться, пока Пеласг беседовал с Данаидами после ухода египтян. В театральной практике такой дополнительный хор назывался «парахорегемой», т. е. требовал от хорега особых затрат.

рой (покровительницей брака) она располагает властью, только немного уступающей власти Зевса, и за свои священные деяния многохитрая богиня пользуется величайшим почетом. А удел девушек — замужество.

Таким образом, справедливость была на стороне Данаид до тех пор, пока они сопротивлялись насилию и дерзости Египтиадов. Но, отказываясь от брака вообще, они бросают вызов тому самому божественному порядку, под защиту которого они укрываются: естественный закон природы требует от девушки вступления в брак для продолжения рода.

К сожалению, дальнейшее развитие событий находило отражение в несохранившихся частях тетралогии, и их истолкование может быть только предположительным, основывающимся на немногих фрагментах да на собственном изложении мифа Эсхилом в более поздней драме «Прикованный Прометей».

Вторая трагедия трилогии называлась «Египтяне», и содержание ее составляло, очевидно, вторжение египтян в Аргос, сражение за Данаид и смерть Пеласга в бою, после чего Данаю, ставшему царем Аргоса, пришлось согласиться на брак дочерей с Египтиадами. Поскольку главным действующим лицом являлись Данаиды, они, вероятно, по-прежнему составляли хор трагедии[1]. Название же ей было дано по дополнительному хору, изображавшему египетских воинов (а не сыновей Египта — в этом случае трагедия называлась бы «Египтиады»). В этой же части трилогии было, очевидно, рассказано о заговоре Данаид и убийстве ими своих женихов, а также об ослушнице Гиперместре.

Действие третьей трагедии — «Данаиды» — происходило уже после кровавой брачной ночи, в которую Гиперместра, не выполнив приказания отца, сохранила жизнь своему жениху. По какой причине? Потому что Линкей пощадил ее девичество, объяснял составитель псевдоаполлодоровской «Библиотеки». Потому что в ней проснулось желание материнства, объясняет Эсхил в своем «Прикованном Прометее» (ст. 865), и эта трактовка мифа самим автором в сочетании с сохранившимися фрагмен-

---

[1] Вероятность этого предположения подтверждается папирусным фрагментом № 2251 из 20 тома Оксиринхских папирусов — см. ст. Кэннингэм в «Rheinisches Museum», т. 96 (1953), стр. 223—231.

тами позволяет с достаточной определенностью установить смысл трагедии. Скорее всего Гиперместра выступала в ней сначала в качестве обвиняемой, но затем ее брала под защиту сама Афродита. До нас дошел отрывок из ее речи — замечательного прославления любви как великой космической силы, благодаря которой существует жизнь на земле:

С Землей святое Небо жаждет в брак вступить,
Объемлет Землю жажда брака страстная,
И дождь, с супружеского неба хлынув вниз,
Ласкает Землю. Людям же она родит
Корм для овец и хлеб — Деметры божий дар;
Весну лесную влаги ток супружеский
Плодотворит. И я — всему зачинщица.
(*Фр. 44.*)

Итак, трилогия завершалась примирением Даная с дочерью и установлением нового царского рода в Аргосе, но примирение это оказалось возможным только в результате последовательного преодоления противоречий. Данаиды были правы, обрекая на смерть надменных Египтиадов, пожелавших насильственно принудить их к браку. Но вслед за этим раскрывается противоречивость собственного поведения Данаид, смеющих сопротивляться вечному закону любви и брака вообще: все они, кроме Гиперместры и ее сестры Амимоны, волей богов осуждены выйти замуж за случайных претендентов и потерять всякое значение в легендарной генеалогии. Поведение же Гиперместры соответствует естественному порядку вещей, который торжествует при участии Афродиты.

Что касается Амимоны, то на ее долю выпала особая судьба. Так как Аргос — страна, приютившая Даная,— был безводен, Данай послал однажды Амимону на розыски источника. Блуждая по незнакомой местности, девушка натолкнулась на спящего сатира, который, проснувшись, хотел овладеть ею. Но сатиру пришлось отступить перед появившимся Посидоном, богом морей, который сочетался с Амимоной и показал ей местонахождение Лернейского источника. Эта ситуация составляла содержание заключавшей тетралогию веселой сатировской драмы. Она так и называлась «Амимона», и до нас дошло из нее два с половиной стиха, из которых один принадлежал, вероятно, Посидону, обращающемуся к Амимоне:

Тебе судьба — быть замужем, жениться — мне.
(*Фр. 13.*)

Таким образом, и в заключающей, забавной части тетралогии торжествовал великий закон любви.

Как видно из анализа «Просительниц», трагический конфликт развивается в трагедии в двух планах. Прежде всего столкновение общественно-политических начал: греки и египтяне, эллинская цивилизация и восточное варварство, демократия и деспотизм. Эта антитеза является непримиримой, но она лишена внутренней противоречивости, победа справедливости и благочестия над «надменностью» предопределяется глубокой верой Эсхила в разумность божественного управления миром, в торжество «космоса» — организованного единства. С этой точки зрения столкновение общественно-политических концепций, отчетливо выраженное в «Просительницах», является только звеном в проблеме утверждения мирового правопорядка, которой были посвящены все части трилогии.

В рамках представления о единстве мира и закономерной обусловленности его проявлений раскрывается основная суть эсхиловского трагизма, которая состоит в поведении человека, в выборе им собственного решения. Для гомеровских героев этой проблемы не существовало; в лирике человек находился в состоянии «амеханйи», беспомощности, потому что мир представал перед ним в единичных проявлениях, не связанных между собой и не обусловленных конечной целью своего существования. Перед героем Эсхила впервые встает необходимость выбора линии поведения—и на примере его Пеласга мы видим, как прокладывается путь от лирической «амехании» к гражданской ответственности индивидуума. «Я в смятенье[1], и страх обуревает душу, — говорит Пеласг.— Действовать мне или нет? Или положиться на случай?» (ст. 379—380).

В отличие от Архилоха или Алкея эсхиловский человек не ограничивается констатацией совершившегося факта, фиксацией конечного результата действия, а сознательно становится перед необходимостью собственного выбора— по какому пути из двух возможных ему следует пойти? Что сделать, как поступить и значит для него «на что решиться?», «что выбрать?». Впрочем, и перед гомеровским Ахиллом иногда вставала подобная альтернатива: убить Агамемнона или смириться? Остаться под Троей или уехать домой? Но решение гомеровского человека облекалось

---

[1] 'Αμηχανῶ δὲ...

в форму внешнего, божественного вмешательства и (это особенно важно!), никогда не влекло за собой осознания героем *ответственности* за последствия своего поведения, которые никак не соизмеряются с требованиями высшего нравственного закона — блага государства. Подобная постановка вопроса, свойственная трагическому герою Эсхила, могла появиться только в условиях победы демократической государственности, когда проблема *действия* индивида выходила за рамки его личного благополучия: спутники Одиссея, нарушившие в гомеровской поэме запрет бога пожрать священных быков Гелиоса, навлекли гибель только на самих себя; эсхиловский Пеласг, если бы он нарушил закон Зевса-Гостеприимца, навлек бы осквернение и гибель на все государство. «Незнание», «ошибка» в выборе правильного решения для человека у Эсхила чреваты опасностью для всей гражданской общины.

Таким образом, сущность трагического для Эсхила уже в первой из разобранных трагедий сводится к проблеме выбора человеком и гражданином *правильного* решения, то есть совпадающего с объективной закономерностью мирового порядка или, что для Эсхила одно и то же, с миродержавным замыслом Зевса. Трудность выбора состоит, однако, в том, что от смертных скрыта вся глубина помыслов верховного божества, и конечное торжество справедливости может либо совпасть с результатами индивидуального поведения человека, либо наступить *вопреки* его усилиям, которые в этом случае окажутся «ложными», «ошибочными», направленными к обманчивой, негодной цели. Из этого видна прямая противоположность в трактовке трагического у Эсхила и в драматургии нового времени: в последнем случае нравственное право, человеческая правда оказываются на стороне героя — как это происходит с Ромео, Джульеттой, Гамлетом, Ларисой, Катериной, а сила, с которой сталкивается герой, воплощает *несправедливость*, *бессмысленность* господствующих общественных отношений. Возможна ли подобная расстановка сил в трагическом конфликте у Эсхила? Зная о той роли, которую призвана играть в «Просительницах» миродержавная воля Зевса, носителя справедливости, можно заранее усомниться в правомерности такого вопроса для эсхиловской трагедии. Но мы имеем возможность разобраться в нем более обстоятельно на материале следующей дошедшей до нас трагедии — это были «Персы», поставлен-

ные в 472 году, причем хорегом Эсхила был на этот раз молодой Перикл, будущий вождь афинской демократии, сын стратега Ксантиппа, возглавлявшего вместе со спартанцем Леотихидом союзный греческий флот при Микале.

3

По обычаю, Эсхил предложил вниманию зрителей четыре драматических произведения, которые, однако, не составляли связной тетралогии. Как ни скудны дошедшие до нас фрагменты несохранившихся трагедий этого года, из них абсолютно ясно, что каждая пьеса была посвящена самостоятельной теме[1]. Наибольшей популярностью из этих четырех произведений, доставивших Эсхилу славу победителя на драматических состязаниях 472 года, пользовалась у позднеантичных и византийских читателей трагедия «Персы», встречающаяся в огромном большинстве эсхиловских рукописей XI—XV веков.

Содержание трагедии составляет поражение персов при Саламине, и в обработке темы Эсхил имел предшественника в лице Фриниха, поставившего в 476 году своих «Финикиянок». Известно, что хор у Фриниха состоял из финикийских женщин, которые оплакивали своих мужей и сыновей, погибших в Саламинском сражении, а действие пьесы начиналось с монолога евнуха, который, готовя кресла для заседания царского совета, сообщал о поражении персидского войска. Основную часть пьесы составляли, видимо, горестные жалобы хора — замечательные именно как вокальные произведения, пользовавшиеся широкой попу-

---

[1] Вместе с «Персами» были показаны трагедии «Финей», «Главк Потнийский» и сатировская драма «Прометей». Последнюю не следует смешивать с трагедиями о Прометее (см. гл. IV). Содержание «Финея» составляло, вероятно, освобождение аргонавтами фракийского царя Финея от страшных Гарпий, осквернявших его пищу (см. фр. 258—260). Героем трагедий «Главк Потнийский» был царь беотийского города Потний, который кормил своих лошадей человеческим мясом, чтобы они ожесточеннее бросались на врагов. Однажды кони, когда им не хватило пищи, сожрали своего хозяина. К немногочисленным фрагментам из этой трагедии, собранным у Наука (№№ 36—42), недавно прибавилось несколько новых папирусных отрывков (Оксир. пап., т. XVIII, № 2160). Попытку определить содержание конфликта, стоявшего в центре трагедии, см. в кн. R. Cantarella, I nuovi frammenti eschilei di Ossirinco, Milano, 1947, стр. 21—35 и в ст. Э. Зигманна («Philologus», т. 97, вып. 1/2, 1948, стр. 69 сл.)

лярностью в Афинах еще в конце V века. Для развития драматического действия такое построение трагедии представляло мало возможностей.

Эсхил уже первыми словами своей трагедии подчеркивает преемственность темы: «Персы» начинаются со стиха «Вот старейшины персов, ушедших в поход», который перекликается с началом «Финикиянок»: «Вот из персов, ушедших в далекий поход...» Действие трагедии происходит, как и у Фриниха, перед дворцом Ксеркса.

Но этим, вероятно, сходство и ограничивалось, и хотя позднейший грамматик Главк из Регия в сочинении об Эсхиле писал, что «Персы» «переделаны» из «Финикиянок» Фриниха[1], позволительно усомниться в справедливости этой оценки: настолько перед нами яркое, своеобразное и драматически насыщенное произведение. Впрочем, еще менее, чем в «Просительницах», это драматизм внешних положений. В «Персах» совсем немного действия в собственном смысле слова; может быть, они даже еще больше напоминают кантату, чем «Просительницы». Но зато в «Персах» с исключительной глубиной ставится проблема движущих внутренних сил мирового порядка и места в нем свободного, самостоятельного в своих решениях человека.

В «Персах» еще по-прежнему важнейшую роль играет хор. Лирические партии занимают в трагедии почти половину всего ее объема. Выступления хора не только обрамляют пьесу, но и пронизывают всю ее художественную ткань, выполняя при этом самую существенную драматургическую функцию.

С выхода хора начинается трагедия. В неторопливых анапестах, которые здесь особенно подходят для передачи медленной поступи почтенных персидских старейшин, корифей рассказывает об испытываемом ими беспокойстве: сердце в груди — пророк бедствий — сильно тревожится о благополучном возвращении царя и златообильного войска, ибо со времени его ухода не прибывал в Персию ни пеший вестник, ни конный гонец. А ушла боевая сила со всей Азии! И вот развертывается эпическое повествование о персидском войске, выступившем в поход, и приемы гомеровского описания с его сложными определениями и застывшими эпитетами, насыщаются эк-

---

[1] См. так наз. «первое предисловие» (ὑπόθεσις), сохранившееся в рукописях «Персов».

зотическим колоритом, названиями далеких восточных стран, причудливым звучанием чужеземных имен. Хотя в общем описание персидских контингентов у Эсхила достаточно точно, абсолютная географическая достоверность не очень волнует его в данном случае: наряду с персидскими столицами Сузами и Экбатанами он называет «древнюю киссийскую крепость», хотя в действительности Киссйя — не город, а горная область, расположенная между двумя упомянутыми городами. Дальше перечисляются древние египетские города: священный Мемфис и Фивы, столица Лидии — златообильные Сарды, гористый Тмол, златообильный Вавилон[1].

Если даже не каждый зритель отчетливо представлял себе местонахождение всех этих городов и областей, то во всяком случае всякий знал, что Экбатаны находятся далеко на востоке, где-то на границе с таинственными индийскими племенами, а стовратные египетские Фины стоят на страже далеко в глубине горячих африканских пустынь. По сравнению с этими огромными пространствами совсем малюсенькой кажется и в самом деле небольшая Аттика.

Это впечатление еще усиливается от потока диковинных имен. Эсхил называет в пределах тридцати строк около двух десятков персидских военачальников: Амистр, Артафрен, Мегабат, Артембар, Фарандак, Ариомард, Сусискан и другие, из которых часть — подлинные имена участников похода Ксеркса, часть, может быть, вымышлена Эсхилом, но для художественного эффекта это в сущности безразлично. Наконец все это — не просто имена. Как и названия городов, почти каждое из имен вождей сопровождается его характеристикой или указанием на род войска: здесь и конные, и пешие, и лучники, и мореходы, и воины, сражающиеся на колесницах, и воины, вооруженные короткими мечами для рукопашной битвы, а сами полководцы — цари, слуги великого царя, вожди многочисленного войска,— «укрощающие стрелой», «конеборные», «укротители коней», «наковальни для копья», т. е. несгибаемые, негнущиеся под ударами греческих копий, и т. п.

Следует отметить при этом одно любопытное обстоятельство. Красочно и живописно характеризуя участников

---

[1] Прилагательное «златообильный» настойчиво употребляется Эсхилом несколько раз подряд в начале трагедии (ст. 3, 9, 45, 53). Потом оно больше не встречается.

похода Ксеркса, поэт ни словом не упоминает ионийских греков, соплеменников афинян, которые тоже принимали в нем участие, причем среди них находилась владычица Галикарнасса, мужественная женщина-воин Артемисия, отличившаяся в Саламинской битве и заслужившая благодарность самого Ксеркса. В момент, когда успехи афинского флота сделали совершенно невозможным восстановление персидского господства на море и требовалось сплотить греческие государства для длительного военного союза, Эсхил не считает нужным корить ионийских греков за прошлые прегрешения.

Яркая образность и красочность восприятия пронизывают и последующую, собственно хоровую, часть парода. Сначала хор продолжает торжественное прославление персидского войска и его повелителя. Он набросил многогвоздное ярмо на шею моря, перекинув мост через Геллеспонт,— море воспринимается как живое существо, а мост над проливом — как иго на шее владыки Посидона. Сам Ксеркс, богоравный отпрыск «златорожденного племени» (название «персы» Эсхил производит от имени Персея, сына Данаи, которую Зевс оплодотворил в виде золотого дождя), сравнивается с кровожадным драконом. Он — многорукий и многокорабельный, его войско — мощный поток мужей.

Но здесь же хором овладевает тревога — счастье обманчиво, и ни один смертный не в силах избежать власти Аты — богини заблуждения. Для персидских старейшин это сомнение имеет под собой вполне конкретное основание: от богов персам издревле предписано одерживать победы в сухопутных войнах, в конных схватках; в этот же раз они решились довериться седеющему от порывов ветра морю — не заведет ли это персов в беду? Пусть же не огласится город Сузы женскими воплями,— и без того горька участь жен, сиротливо коротающих ночи на одиноком ложе.

Дальнейшее развитие событий подтверждает основательность опасений хора: сначала мать Ксеркса, царица Атосса, сообщает советникам о дурных предзнаменованиях, посланных ей во сне и наяву богами, а затем появляется долгожданный гонец от царя, но с известием о поражении персидского войска. В двух больших эписодиях, занимающих почти всю первую половину пьесы, раскрывается перед нами главная политическая мысль трагедии.

Уже в описании вещего сна царицы Атоссы Эсхил, в форме образной аллегории, противопоставляет эллинское свободолюбие персидскому деспотизму. Царице приснилось, будто возникла распря между двумя единокровными сестрами, величественными красавицами, из которых одной по жребию досталась Эллада, другой — Азия. Усмирить спорящих взялся Ксеркс, который запряг их обеих в одну колесницу, наложив им на шеи ярмо. Но в то время как женщина из Азии послушно брела в упряжке, красавица из Эллады стала биться и метаться, порвала тесную узду, сломала ярмо и повергла в прах самого Ксеркса (ст. 181—199). Таким образом, развивая мотив о первоначальном единстве происхождения греков и персов (ведь их родоначальник Персей — потомок аргосской жрицы Ио, а более непосредственно — Гиперместры и Линкея, о которых мы говорили в предыдущем разделе этой главы), Эсхил в то же время подчеркивает различие между покорно влачащими рабское ярмо азиатами и свободолюбивыми эллинами.

Еще ярче этот контраст раскрывается в следующей за тем стихомифии[1], где корифей в краткой, но исчерпывающей форме публицистического «катехизиса» отвечает на вопросы царицы.

Кто ж владыка властный войска, самодержец кто у них? —

спрашивает Атосса об афинянах.

Не рабы они у смертных, не подвластны никому,—

отвечает корифей (ст. 241—242). К этой точной антитезе добавляется еще одно символическое противопоставление, уже несколько раз до этого использованное Эсхилом[2]. «Умеют ли они метать стрелы с туго натянутой тетивы?» — спрашивает царица, на что получает ответ:

Нет, с копьем, щитом, доспехом в рукопашный бой идут.

(Ст. 240.)

Речь идет здесь не только о техническом превосходстве тяжеловооруженных греческих гоплитов над лучниками персами, которое ярко проявилось в Марафонской битве,— Эсхил противопоставляет боевой дух свободных афинян —

---

[1] Стихомифия — обмен репликами, большей частью однострочными.

[2] «Персы», ст. 85—86, 146—148. Ср. также 278; 456—457 и 460; 729.

граждан демократического государства — неустойчивости персидской легковооруженной пехоты, которая способна обстреливать издали врага, но не выдерживает лобового натиска и предпочитает спасаться бегством. И хотя для дальнейшего повествования о морском сражении достоинства сухопутного греческого войска не имеют существенного значения, Эсхил не раз будет возвращаться к прославлению эллинского копья — символа патриотического подвига той массы крестьян-гоплитов, которая создала сомкнутую фалангу народного ополчения, способного защитить родную землю от захватчиков с Востока.

Противопоставление свободных эллинов варварам настолько владеет в это время сознанием Эсхила, что в «Персах», лишенных всяких признаков презрительного высокомерия по отношению к повергнутому врагу, сами персы называют себя все время варварами (см. стихи 187, 255, 337, 391, 423, 434, 475, 634, 798, 844). Это напоминает того посланца в русских былинах, который своего собственного господина величает «идолищем поганым».

Центральным пунктом прославления Афин является рассказ вестника о Саламинском сражении. Написанный с большой точностью непосредственным участником событий, он вместе с тем поднимается гораздо выше простого изложения фактов. Это — тщательно продуманное и художественно осмысленное повествование, в котором все отдельные элементы строго подчинены центральному идейному замыслу и образуют законченное художественное целое.

Так, создавая картину единодушного патриотического порыва греков, Эсхил умалчивает о противоречиях в лагере эллинов накануне боя, которые чуть было не привели к отступлению всего греческого флота, о нерешительности греков в начале сражения, о гибели их кораблей[1]. Зато с великолепным воодушевлением описывает поэт рассвет в день морской битвы и вступление эллинов в бой.

Когда ж промчался в небе белоконный день
И даль зажег сияньем ослепительным,
Над морем загремела песня эллинов,
Запев отважный, и стократным отгулом
Отозвались уступы побережных скал.

---

[1] См. Н. Ф. Дератани, Эсхил и греко-персидская война. («Вестник древней истории», 1946, № 1, стр. 18—19).

...Пронзительные трубы кличем пламенным
На бой призвали греков, и по звуку их
В простор широкий моря весла врезались,
И ясно видим: вмиг пред нами флот предстал.
Шло головным крыло в походе правое
В сплоченье стройном. Поезд кораблей за ним
Поплыл, и слышны были песни звонкие:
«Вперед, сыны Эллады, устремитесь в бой!
Освободите родину, детей и жен,
Освободите алтари родных богов
И прадедов могилы! Бой идет за все!»

(Ст. 386—390, 395—405.)

А затем следует горестный рассказ о гибели персидского флота, об истреблении уцелевших персов греческими гоплитами на островке Пситталее и о тяжелом отступлении разбитых полчищ через Беотию, Фессалию, Фракию, о погибших от голода, холода и жажды, и после каждого куска повествования — воззвание Атоссы или корифея к беспощадному демону, обманувшему надежды персов, истребившему весь их род.

Итак, персы потерпели сокрушительное поражение. В безмолвии выслушал хор тягостный рассказ вестника, в котором как погребальное поминание снова звучат диковинные имена персидских вождей — теперь уже погибших. И только когда удалилась во дворец потрясенная горем царица, хор дает волю своим чувствам и разражается горькими упреками по адресу неразумного царя, ибо по его вине не вернутся больше домой храбрецы воины, осиротели матери, овдовели жены.

Эмоциональное воздействие сурового зачина корифея (ст. 532 сл.) усиливается обилием внутренних рифм и ассонансов, которыми он богато насыщен. В первых четырнадцати анапестических стопах шесть раз повторяется звукосочетание долгого «о» с «н», которое производит впечатление протяжного, тяжкого стона[1]. За ним следует трехкратное «ай», его сменяет четырехкратное «у», звучащее в сочетании с гулкими «г» и «л» как скорбные удары

---

[1] В русском переводе удается только отчасти передать великолепную эсхиловскую звукопись:

О Зевс, царь наш Зевс, ты надменных мидян
Расточил людный стан, обратил в прах и тлен;
Горем мрачным одел ты красу Экбатан
И твердыню столичную — Сузы.

медных литавр (...δάκρυσι κόλπους τέγγουσ᾽ ἄλγους μετέχουσαι). Менее наглядно употребление звукописи во второй половине зачина, но и здесь все время используются внутренние созвучия («ас», «эс», «ойс», сново «оон»).

На горестные размышления корифея хор отвечает не менее тягостной и также искусно построенной песней. В первой паре строф Эсхил достигает замечательного художественного эффекта простейшими средствами: используя исконный ритмический параллелизм строфы и антистрофы, Эсхил насыщает его параллелизмом лексическим и звуковым.

Их Ксеркс повел, увы, ой-ой!
Их Ксеркс сгубил, увы, ой-ой!
Их Ксеркс безумно в беды вовлек
И его ладьи морские,—

жалуется одна половина хора.

Их корабли вели, ой-ой!
Их корабли сгубили, ой!
Их корабли ввергли во власть
Несущих смерть ионян! —

вторит другая часть хора (ст. 550—553, 560—563).

Междометиями, выражающими боль и скорбь («Феу!», «эé!», «оá!»), насыщена и вторая пара строф, в которой хор еще раз оплакивает павших.

Но значение разбираемого первого стасима — центрального в трагедии — не исчерпывается гореванием и плачем. Пережив первый приступ отчаяния, старцы со свойственной им мудрой рассудительностью отдают себе отчет в политических последствиях поражения: персы утратили господство над народами Азии; больше не будут они устанавливать для них законы, не понесут им дани подвластные города, не припадут с мольбой к ногам повелителя. Рухнула царская власть, погибла держава персов — таков в глазах старцев результат Саламинского сражения. К этой мысли хор позже вернется еще раз, сравнивая неудачи Ксеркса с былыми успехами Дария. Со смешанным чувством гордости и горечи будут вспоминать советники великого царя о славных походах своего покойного повелителя, о покоренных им городах и островах: о поселениях на фракийском побережье и укреплениях на берегах Пропонтиды, о греческих городах на Кипре и на малоазийском побережье, а самое главное — об островах

Эгейского архипелага: Лесбосе, Самосе, Хиосе, Паросе, Наксосе и многих других, которые ко времени постановки «Персов» уже вошли в состав афинского Морского союза. То что для персов звучало погребальной мелодией, наполняло гордостью и радостью сердца афинских зрителей.

Таким образом, прославлению греков служит не только рассказ о Саламинской битве — непосредственное свидетельство их патриотизма и отваги, но также плачи и размышления хора персов: по мере того как в их лагере нарастает безнадежное отчаяние, утверждается правота эллинов и величие их победы.

Завершающим аккордом трагедии служит появление в финале самого Ксеркса, без свиты, в изодранной одежде. Заключительный коммос, в котором Ксерксу принадлежит роль солиста, представляет сплошной вопль отчаяния. Безнадежным унынием веет от длинного перечня причудливых имен — Фарандак, Артембар, Масистр, Ариомард, Экдабат, Фарибис — все они остались в соленой пучине Саламинских проливов, и тела их бьются о прибрежные скалы. Краткие реплики Ксеркса перемежаются с восклицаниями хора, и опять многочисленные повторы в духе фольклорной традиции создают картину безысходного горя побежденных:

Строфа 4

Ксеркс: Погибли войска все вожди!
Хор: Погибли, увы, без имени...
Ксеркс: Увы, увы! Ой-ой, ой-ой!

Антистрофа 4

Ксеркс: Разбиты мы навек, увы!
Хор: Разбиты, увы, это ясно.
Ксеркс: Новой бедой, новой бедой!

Строфа 6

Ксеркс: Оплачь, оплачь разгром и во дворец иди!
Хор: Ай-ай, ай-ай, беда, беда!
Ксеркс: Вопи в ответ на вопли мои!

Антистрофа 6

Ксеркс: Ударь, ударь себя и обо мне стони!
Хор: Несчастный, плачу, плачу я!
Ксеркс: Вопи в ответ на вопли мои!

(Ст. 1001—1003, 1008—1010, 1038—1040, 1046—1048.)

Теперь для нас становится совершенно понятным, почему Эсхил перенес место действия в лагерь побежденных: ликование победителей над трупами павших врагов было бы бестактным и кощунственным, ибо мертвый враг требует почета и уважения уже потому, что он мертвый и принадлежит подземным богам. С другой стороны, странно было бы, если бы победившие греки стали оплакивать павших захватчиков. Таким образом, единственная возможность прославить греков, не позоря при этом убитых и не навлекая гнева богов на самих победителей, была как раз та, которую и нашел Эсхил, вероятно, вслед за Фринихом.

Но прославление греков, или, вернее, победы греческой демократической государственности над варварским деспотизмом составляет только одну сторону проблематики «Персов», сближающую ее в этом плане с «Просительницами». В «Персах» мы видим по существу ту же антитезу между защищающими свою родину, благочестивыми эллинами и кощунственно презирающими божественные установления варварами, которые не останавливаются перед осквернением храмов, разорением алтарей, надругательствами над изображениями богов.

Политическая проблема выступает в «Персах», как и в «Просительницах», в тесной связи с проблемой нравственной, с вопросом о поведении главы государства — на этот раз, персидского царя Ксеркса. Эсхил не ограничивается тем, что оценивает действия Ксеркса и возглавляемой им армии как бесчестие, кощунство, богохульство,—этим, как известно, отличались и египтяне в «Просительницах». В «Персах» поэт ставит вопрос о причинах подобного поведения варваров и находит ответ в *ошибочности* решения Ксеркса.

Не напрасно уже в пароде трагедии хор вспоминает Ату— богиню заблуждения, чьих сетей не может избежать смертный. Мы слышим тут же и о хитроумном обмане бога, грозящем человеку бедствиями (ст. 93—101), и эти размышления непосредственно следуют за рассказом о переправе персидского войска через Геллеспонт — не скрыт ли за этим внешним проявлением величия завлекающий человека обман бога? Мстительная хитрость божества преследует Ксеркса и во время Саламинского боя. По рассказу вестника, флот Ксеркса, вчетверо превосходивший по числу кораблей флот афинян, должен был обязательно победить. Если это не произошло, то только потому,

что некий демон, мстительный бог-аластор, склонил чашу весов на сторону афинян. В другом месте вестник упоминает о каком-то греке из афинского войска, который ложным донесением побудил Ксеркса ввести его корабли в проливы у Саламина, что в значительной мере предопределило успех афинян. От Геродота мы знаем, что этого человека послал к Ксерксу Фемистокл, искусно подготовляя благоприятную для греков расстановку сил в предстоящем бою. Но Эсхил не называет имени Фемистокла и ошибку Ксеркса объясняет тем, что он, не поняв хитрости грека,

Не угадал богов бессмертных зависти.

(Ст. 362.)

Может показаться, что подобная трактовка проблемы снимает вопрос о самостоятельности поведения человека, поскольку поступки смертных предрешаются волей богов. В действительности же вся эсхиловская концепция человеческого деяния состоит как раз в том, что у афинского трагика вмешательство богов есть *результат* того или иного поступка человека, а не его предпосылка. Поражение Ксеркса, ниспосланное ему богами,— кара за его сверхчеловеческую надменность, выразившуюся в попытках обуздать море, в пренебрежении к святилищам и храмам греческих богов. С этой точки зрения показательно, что греческий язык назвал бога-мстителя «ала́стором»,— слово происходит от прилагательного «а́ластон» — «то, чего нельзя забыть»; аластор — бог, *не забывающий* уже совершенного нечестивого поступка, а его совершению предшествовало самостоятельное решение человека, выбор одной из двух существующих линий поведения.

Характерно, что Эсхил не ограничивается констатацией факта поражения Ксеркса и осуждением царя, которое исходит из людских уст. Во второй половине трагедии поэт создает специальную сцену, призванную дать объяснение причин падения Ксеркса и их истолкование с точки зрения мирового правопорядка и божественной справедливости. Для этого он обращается к потусторонним силам: царица Атосса творит надгробные заклинания на могиле Дария, чтобы вызвать из преисподней его дух и спросить совета на будущее. Под звуки музыки и экстатические призывы хора разверзается гробница почившего владыки, и его призрак в царственных одеждах возникает среди онемев-

шего от страха хора. Едва ли иной была и реакция многих тысяч древних зрителей. Конечно, все, что мог сказать этот выходец с того света, уже приобщившийся к великому таинству природы, должно было звучать для зрителей как голос самих богов, как неоспоримая, непререкаемая истина. Именно в этой сцене, озаренной божественным всеведением, находит окончательное объяснение победа греков и поражение персов под углом зрения ответственности человека и кары за неверное решение.

Отметим, что вопреки исторической действительности Дарий рисуется Эсхилом, в отличие от Ксеркса, как мудрый царь, не пытавшийся преступить положенного ему предела. Поэт как будто забывает, что именно Дарием было жестоко подавлено восстание малоазийских греков в 494 году, что как раз при Дарии началась персидская агрессия против Эллады, что в 492 году впервые был послан на Грецию персидский флот, что полководцы Дария высадились у Марафона. Дарий выступает в трагедии как носитель божественной мудрости, с позиций которой он и осуждает Ксеркса.

Да, в дерзанье юном сын мой проглядел обман богов.
Геллеспонт святой хотел он цепью, как раба, связать
И Боспор сдержать пытался, где течет поток богов.
Исказив природы волю, в кованые кандалы
Впряг пролив он, путь огромный для огромных войск пробив.

И самая главная вина Ксеркса:

Смертным будучи, в безумье одолеть задумал он
Всех богов и Посидона. Повреждение ума
В этом явно виновато.

(Ст. 744—751.)

Дважды подряд в речи Дария звучит страшное слово «гибрис». Надменность Ксеркса в том, что он пытался нарушить естественные границы суши и моря, хотел обуздать морскую стихию и подчинить себе бога Посидона. Надменность Ксеркса в том, что персы, придя в Элладу, не остановились перед осквернением храмов, низвергая с пьедесталов статуи богов, разоряя алтари, поджигая святилища. Надменность Ксеркса, наконец, в том, что он замыслил сверхъестественное деяние, сам будучи смертным. Но первопричина всех бед Ксеркса и источник его надменности — ошибочное решение, ложное знание, неведение

законов мирового правопорядка, приведшие царя к их нарушению[1]. За это он и несет заслуженное наказание, ибо, по словам Дария,

> Если к гибели стремится человек, поможет бог.
>
> *(Ст. 742.)*

Итак, мы снова отмечаем глубокое своеобразие эсхиловской концепции трагического: в столкновении героя с непреодолимой божественной силой справедливость оказывается на стороне этой последней; мировая закономерность восстанавливается ценой падения гордеца, ценой наказания надменности, и для обеих рассмотренных трагедий характерно, что справедливость и божественная благодать помещаются на стороне эллинов, а надменность, нарушение нормы — на стороне варваров. В представлении Эсхила персы являются нарушителями не только имеющих всеобщее значение этических предписаний, но и установленного высшими силами естественного устройства мира: искони, от богов, персам предназначено владеть сушей, а грекам — морем; этот порядок вещей находит в глазах Эсхила выражение в сложившейся для Афин внешнеполитической ситуации: победы у Саламина (480), Микале (479), Эиона во Фракии (475) освободили европейскую землю от персов, а возникший в 479 году Морской союз обеспечивает господство греков над морем,— значит, соотношение политических сил соответствует естественному распределению воды и суши в природе; попытка нарушить закономерный природный и политический порядок есть заблуждение, и боги неизменно покарают всякого, кто на это отважится,— с этой точки зрения особенно опасно, что хор называет Ксеркса «богоравным»: ни один смертный,

---

[1] Эсхил видит «ошибку», «заблуждение» Ксеркса в самой идее похода на Грецию, а не в отдельных стратегических промахах царя. Называя персидскую армию в начале трагедии «толпой», «множеством», «народом» (ὄχλος — ст. 42, 53, πλῆθος— ст. 40, ἔθνος—ст. 43, 56), он вовсе не склонен изображать ее как дикую беспорядочную орду, вроде египетских посланцев в «Просительницах». Описывая подготовку персов к морскому сражению, Эсхил несколько раз подчеркивает, что персы исполняли приказы царя «не беспорядочно, а с послушным разумом» (ст. 374), что в бой они поплыли стройными рядами. Ошибкой по существу, а не в деталях, является и оставление в Греции сухопутного войска — Ксеркс сделал это, снова доверившись «пустым надеждам» (ст. 804).

как бы высоко ни вознесла его судьба, не смеет считать себя равным богам.

Сплетение чисто нравственной проблематики с политической показывает, между прочим, насколько близко соприкасались в сознании Эсхила реальность и мифотворчество, насколько мифологически образным было самое восприятие им действительности. В его творчестве миф — не «форма» некоего абстрактного понятия или отвлеченной идеи, а самая сущность миропонимания. Поэтому для драматургии Эсхила нет принципиальной разницы между «историческим» и «мифологическим» сюжетом: и тот и другой одинаково «историчны», и в том и в другом находят отражение основные тенденции и проблемы эпохи. Пример «Персов» показывает, насколько ошибочным является мнение, будто мифологический сюжет, мифологическое мировосприятие «сковывает» творческую фантазию поэта, будто правдивое изображение действительности достигается в результате «преодоления» мифологической концепции. Как раз наоборот: только мифологическое осмысление действительности — во всяком случае в трагедии Эсхила и Софокла — обеспечивает в глазах зрителей достоверность ее воспроизведения, поднимает изображаемые события на уровень конфликтов, имеющих всеобщее, мировое значение. Поражение Ксеркса, изображенное без участия в нем божественного возмездия, воспринималось бы как частный эпизод из истории политического авантюриста, или, в лучшем случае, как результат чисто военной удачи, выпавшей на долю греков. Когда же выбор решения и поведение Ксеркса осмысляются в преломлении мифологических представлений, его падение становится проявлением действия божественных сил, призванных следить за соблюдением справедливости в пределах всего космоса.

Соотношение индивидуального поведения человека с независимо от него существующей закономерностью мирового правопорядка, взаимозависимость между свободной волей человека и объективной необходимостью,— вот вопрос, на который Эсхил ищет ответа на протяжении всего творческого пути. Важнейшей вехой после «Персов» является для нас трагедия «Семеро против Фив» — заключительная часть трилогии о несчастном роде фиванского царя Лая, одержавшей победу в драматических состязаниях 467 года.

4

Сначала, однако, надо решить вопрос о том, в чем же видит Эсхил проявление объективной необходимости. В действии слепого рока, неотвратимой предопределенности,— такой ответ можно найти, к сожалению, едва ли не в самых новейших работах по теории литературы[1]. «Теория рока», ведущая свое начало от реакционных представителей немецкого романтизма XIX века, все еще мешает изучению античной литературы в нашей эстетике. При этом проявление «власти рока» чаще всего видят в так называемом родовом проклятии, тяготеющем, например, над Эдипом и его потомством.

Между тем рок, поскольку он существует в античной трагедии, и родовое проклятие — совершенно различные и первоначально не связанные между собою понятия. Родовое проклятие есть не что иное, как санкционированная мифом норма обычного права родового строя — а именно обычай родовой мести. Достаточно мужчине из одного рода убить мужчину из другого рода, чтобы мститель за смерть сородича в свою очередь убил убийцу или его сородича, а это вызовет ответную месть со стороны сородичей новой жертвы, и кровавая цепь преступлений, близко напоминающая корсиканскую вендетту, тянется до тех пор, пока нормы родового строя не уступают места нормам классового государства. Поэтому, если, например, в греческом мифе Атрей убивает детей своего брата Фиеста в отместку за то, что последний соблазнил его жену и при ее помощи выкрал у Атрея златорунного барана, дающего его обладателю право на царский престол, то в принципе поведение Атрея не может вызвать возражений с точки зрения родовой морали: «око за око, зуб за зуб». Если потом сын Фиеста убивает сына Атрея, отомщая за своего отца, то и этот акт остается в рамках кровавого закона родовой мести. Силы рока не имеют к этому никакого отношения, ибо люди сами мстят людям за их собственные преступления или за преступления их предков: такова догма родовой морали.

В VII—VI веках эти старинные представления, ухо-

---

[1] См., например, «Вопросы марксистско-ленинской эстетики», Госполитиздат, М. 1956, стр. 104; Л. Тимофеев и Н. Венгров, «Краткий словарь литературоведческих терминов», изд. 2-ое, М. 1955, стр. 150.

дящие корнями глубоко в родовой строй, получают новое переосмысление в связи с обострением классовой борьбы, сопутствующей кризису первобытно-общинных отношений. Мы помним, что Солон, отражая традиционный взгляд, все еще сохранял в своем мировоззрении проблему ответственности потомков за проступки их предков, но характер этих проступков уже не сводился к покушению на жизнь или права единичных членов рода: речь шла о преступлении, совершаемом корыстолюбивой родовой аристократией по отношению ко всей массе народа, к обществу, к государству, которым алчность знати грозила гибелью. Родовое проклятие включалось в проблематику гражданской ответственности человека, и мстителем за «грехи отцов» становился уже не единичный член племени и даже не все племя в целом, а высшая инстанция — Дика, дочь Зевса, хранящего справедливость и осуществляющего в должное время кару и воздаяние за преступление. Рок по-прежнему не имел ко всему этому никакого отношения: понятия «мойра» или «айса», которыми обозначал «долю» человека в жизни (а вовсе не «роковую предопределеность»!) гомеровский эпос, у Солона вообще не встречаются.

Крайне редки эти понятия и в ранних трагедиях Эсхила, чему, конечно, не приходится удивляться: Пеласг действует не по велению рока, а ради блага государства, и Ксеркса никто не принуждал идти войной на Грецию; все, что он претерпел, он заслужил своим безрассудством и надменностью. Но, может быть, иная картина получилась в том случае, когда Эсхил обратился к сюжету фиванского мифа о царе Лае, сыне Лабдака?

Судьба царского рода Лабдакидов нашла отражение уже у Гомера[1] и задолго до Эсхила была обработана в псевдогомеровских эпических поэмах «Эдиподия», «Фиваида» и «Эпигоны», каждая из которых насчитывала около семи тысяч стихов[2]. Содержание мифа вкратце сводилось к следующему. Аполлон предсказал фиванскому царю Лаю, что он умрет от руки собственного сына, если таковой родится, и что эти события поведут к гибели всего государства. Лай не внял предупреждению Аполлона и, только тогда, когда жена Иокаста родила ему мальчика, прика-

[1] «Илиада», IV 370—409, XXIII 679—680; «Одиссея», XI 271—280. Ср. Гесиод, «Труды и дни», ст. 156—163; «Теогония», ст. 326.

[2] Незначительные по объему фрагменты и свидетельства собраны в ранее цит. изд. Эвелин-Уайта.

зал бросить его в горах. Ребенок уцелел благодаря милосердию нашедшего его пастуха, получил имя Эдип и, выросши в соседнем государстве, отправился странствовать по Греции. На одном из перекрестков он встретился с Лаем и (вероятно, в пылу ссоры) убил его.

Прибыв затем в оставшиеся без царя Фивы, Эдип освободил их от чудовища Сфинкса, был за это провозглашен царем и стал мужем бездетной царицы, вдовы Лая. От брака с собственной матерью Эдип имел двух сыновей — Этеокла и Полиника — и двух дочерей. Когда открылись совершенные им по неведению преступления, он ослепил себя, но остался жить в Фивах, сохраняя за собой, по-видимому, царскую власть. Выросшие сыновья, торопясь захватить престол, за трапезой оскорбили отца и за это были прокляты им: Эдип предсказал, что Этеокл с Полиником будут делить власть мечом. После его смерти проклятие сбылось: Этеокл изгнал брата и захватил власть в Фивах, а Полиник бежал в Аргос, собрал там войско, возглавляемое шестью вождями, и осадил родной город, сам являясь седьмым полководцем.

Эта ситуация и возникает перед читателем в самом начале трагедии «Семеро против Фив» — третьей и единственной сохранившейся части фиванской тетралогии. В первых двух трагедиях—«Лай» и «Эдип»—были отражены предшествующие события мифа, но мы имеем слишком мало данных для того, чтобы установить, как это было сделано[1]. Заключительная часть тетралогии называлась «Сфинкс» — и снова мы не знаем, каким образом в историю Эдипа оказывались замешанными сатиры[2]. Таким образом, нам предстоит сосредоточить внимание на единственной уцелевшей трагедии — «Семеро против Фив».

По своему сюжету трагическая история рода Лабдакидов давала как будто бы великолепный материал для создания «трилогии рока» — три поколения бесславно гибнут одно за другим, сраженные безжалостной судьбой[3].

---

[1] От трагедии «Лай» сохранилось два слова (фр. 121 и 122); в одном из них речь идет о подкидывании ребенка. От «Эдипа» дошли неполных три стиха (фр. 173), видимо, отрывок из монолога главного героя трагедии, в котором упоминается распутье трех дорог — место встречи Эдипа с Лаем.

[2] Сохранившиеся фрагменты (№ 235—237, одно двустишие один стих и одно слово) не дают никакого ответа на этот вопрос.

[3] Такое толкование, например, у Пиндара во II Олимп. оде, ст. 38—42, написанной всего лишь за девять лет до «Семерых».

Подтверждение такой трактовке мифа можно, кажется, найти и в трагедии «Семеро против Фив» — и хор и Этеокл не один раз говорят о его «отцовской Эринии», т. е. о тяготеющем над ним родовом проклятии[1]. Но вот что знаменательно — ближайшие потомки Эсхила воспринимали эту трагедию совсем иначе. Ритор Горгий назвал ее «драмой полной Ареса», а Аристофан в «Лягушках», подхватывая эту характеристику, ставил «Семерых» в один ряд с «Персами» как патриотическую трагедию, пробуждающую боевой дух в зрителях:

> Всякий, кто ее видел, любой гражданин загорался
> воинственным пылом.
> *(Ст. 1022.)*

И действительно, «Семеро против Фив» — это в первую очередь трагедия, прославляющая беззаветное служение родному городу, готовность идти на смерть ради освобождения от рабства и торжества своего народа. Больше того: в защитниках Фив, с одной стороны, и в осаждающих,— с другой, Эсхил видит олицетворение все тех же враждебных друг другу сил: эллинской демократической государственности и восточного деспотизма, хотя тема и сюжет «Семерых», казалось бы, исключают подобную антитезу. Войско, осаждающее Фивы, предстает в трагедии как полчище чужеземцев-варваров, готовящихся набросить рабское ярмо[2] на Грецию, а сами Фивы — как оплот эллинской цивилизации. Потому-то Этеокл молит богов пощадить город, «где звучит речь Эллады» (ст. 72—73), хор характеризует войско противников греков как «говорящее на другом языке» (ст. 170), и даже уздечки вражеских коней «звенят на варварский лад» (ст. 463) — ясно, что Эсхил, создавая эту картину, видел перед собой иноязычное войско и персидскую конницу.

Не менее показательно, что в тексте трагедии осажденный город называется либо городом Кадма[3], либо просто «городом»[4], но ни разу не употребляется слово «Фивы», потому что как раз во время персидских войн фиванская

---

[1] «Семеро», ст. 70, 700, 723, 791, 887, 977=988, не считая подложных ст. 867 и 1055.

[2] «Семеро», ст. 253, 471, 793 Ср. «Персы», ст. 50.

[3] «Семеро», ст. 74, 120, 135, 823. Жители называются кадмейцами — ст. 9, 39, 531, 543, 679; «гражданами Кадма» — ст. 1.

[4] См. ст. 2, 14, 29, 46, 57, 71 и т. д.

аристократия занимала антипатриотическую, персофильскую позицию, и зрителю, который так же, как Эсхил, видел в осаждающих «варваров», трудно было бы понять, почему они тратят столько сил на завоевание Фив, добровольно открывших им ворота... Иное дело, если, глядя на картину осажденного города, зритель вспоминал недавнюю судьбу своих родных Афин, дважды подвергшихся разорению и сожжению. Тогда особенно понятным становится, почему хор фиванских девушек призывает себе на помощь Зевса, Афину и Посидона — традиционную афинскую триаду, в которой морской бог Посидон играл особую роль как покровитель афинского морского могущества. А земледельческие Фивы, лежащие в глубине среднегреческой низменности,— какое им, собственно, дело до Посидона,— «владыки моря, поражающего трезубцем рыб» (ст. 130—131)?[1].

Таким образом, очевидна прямая тематическая преемственность между «Семерыми» и ранее рассмотренными трагедиями — особенно «Персами». Но в художественном решении темы «Семеро» представляют новый и притом значительный шаг.

Если исходить из числовых данных, то окажется, что и в «Семерых» партия хора все еще составляет половину всего текста трагедии. Но хор играет здесь уже подчиненную роль, а главное место принадлежит речевым сценам, в которых Эсхил создает целую вереницу образов полководцев, и в первую очередь — самого Этеокла, возглавляющего оборону Фив.

Мы знакомимся с ним уже в прологе, ибо «Семеро» — первая из дошедших до нас трагедий Эсхила, в которой хоровому пароду предшествует речевой пролог[2]. Этеокл выходит на орхестру в сопровождении стариков и юношей (ибо зрелые мужи уже давно защищают город с ору-

---

[1] Не следует думать, что в трагедии совсем нет признаков, относящихся к Фивам. Хор поет о плодородной земле, орошаемой Диркейским источником (ст. 306—307), называет своей праматерью Киприду (ст. 140 след.), ибо согласно мифу женой Кадма, пращура фивян, была Гармония, дочь Ареса и Киприды. Но эти детали теряются на общем фоне картины города, осажденного надменными «варварами».

[2] Из папирусного фрагмента 2256, № 1, опубликованного в т. XX Оксиринхских папирусов, может быть, следует, что и первая трагедия фиванской тетралогии, «Лай», открывалась прологом, принадлежавшим самому Лаю.

жием в руках), которым он сообщает об ожидающемся решительном приступе осаждающих. С первых же слов Этеокла перед зрителем вырисовывается облик энергичного мужественного вождя, которого не напрасно сравнивают с кормчим корабля. Мы понимаем и побудительные мотивы его поступков: это не суетное тщеславие, не жажда заслужить похвалу («Придет удача — станем прославлять богов»,— говорит он), а чувство долга перед матерью-землей, перед кормилицей-родиной.

Еще вы несмышленышами ползали
В траве веселой луга,— нянька-родина
Вскормила вас, взрастила статных воинов
И щитоносцев. Ей сейчас платите долг,—

призывает Этеокл своих сограждан (ст. 17—20). Защитить город и алтари родных богов — таков долг истинного патриота. Донесение лазутчика о боевых приготовлениях неприятеля не может поколебать решимости Этеокла. Он обращается к богам с мольбой пощадить город, где звучит эллинская речь:

Столицу Кадма и страну свободную
В ярмо тугое рабства не позвольте впрячь,—

и уходит, чтобы сделать необходимые приготовления (ст. 74—75). Заметим: Этеокл ни словом не обмолвился о своей судьбе; даже поминая «отцовскую могучую Эринию», он просит у нее спасения только для города.

Образ героя трагедии обогащается новыми чертами в следующей речевой сцене, которая примыкает непосредственно к пароду. Тревожные голоса фиванских девушек, составляющих хор, панические вопли и стоны, которыми они оглашают стены акрополя,— все это лишает мужества защитников города, вселяет в них «трусливую беду», и Этеокл возвращается, чтобы образумить испуганных фиванок, обуздать их волнение трезвыми и энергичными советами. Таким образом, мы не только слышим от Этеокла, каким должен быть полководец,— мы видим его в действии, во взаимоотношениях с другими действующими лицами, наблюдаем непосредственное проявление его распорядительности, заботы о поддержании боевого духа в своих подчиненных.

Притихшие было под влиянием наставлений Этеокла

девушки разражаются новыми жалобами, как только полководец покидает орхестру. Тревога хора, достигающая своей кульминации в конце первого стасима, находит разрешение в следующей за ним большой диалогической сцене, центральной в трагедии по своему идейному назначению. На протяжении трехсот с лишним стихов происходит обмен речами между вестником, который докладывает царю о вражеских полководцах, направляющихся к семи воротам, и Этеоклом, который выставляет против каждого из них достойного противника. В этом симметричном противопоставлении, с одной стороны, отчетливо раскрываются силы, столкнувшиеся под Фивами, с другой,— достигает кульминации изображение Этеокла и раскрытие владеющего им трагического противоречия. Итак, сначала о противниках, сошедшихся под стенами древней Кадмеи.

На одной стороне — нападающие. Почти все они характеризуются как высокомерные и заносчивые насильники, враждебные богам.

Вот первый из них — Тидей. Напрасно гадатель, обладающий божественным даром прорицания, запрещает ему переходить реку, отделяющую неприятельский лагерь от Фив, так как боги шлют неблагоприятные предзнаменования. Свирепствуя, Тидей поносит бранью мудрого пророка и обвиняет его в трусости, а сам, обуреваемый жаждой битвы, чванится на виду у войска хвастливыми доспехами, на которых изображено звездное небо с сияющей посередине луной.

Другой полководец — Капаней. Он тоже «горд сверхчеловеческой надменностью» и кичится сжечь город, даже если боги этого не желают, даже вопреки запрету Зевса.

К третьим воротам послан тезка героя трагедии, Этеокл из Аргоса. И у него на щите, подобно Капанею, выбита надпись, вещающая, что сам бог Арес не сбросит его с вершины вражеских башен, и даже горячие кони, на которых он стремится в бой, «дышат кичливостью» (ст. 464).

Не менее вызывающим является поведение четвертого полководца, великана Гиппомедонта, на щите у которого изображен, в окружении извивающихся змей, огнедышащий титан Тифоей, извечный супостат Зевса, низвергнутый им в подземные недра. Когда вестник ведет рассказ, Гиппомедонт уже безумствует в бранном гневе у ворот, вселяя страх своей кичливостью. Да отвратит от города его надменность сама богиня Паллада!

А пятый? Юный Парфенопей, сын горной нимфы Аталанты и бога Ареса, он даже вызывает восхищение вестника юношеской красотой и яростным задором,— но и он не чужд хвастовства, и его язык не знает удержу. Он клянется своим копьем, которое чтит выше бога, разорить город кадмейцев вопреки воле Зевса, а на щите у Парфенопея изображено чудовище Сфинкс, терзающее фиванца, насмешливое напоминание осажденным о недавнем позоре, и это тоже снижает образ юного полководца, ибо глумление над противником — не лучшее свойство для героя.

Итак, высокомерные символы, изображенные на щитах осаждающих, их пустое тщеславие, кичливая похвальба, необузданность языка, обращенного в бесчестии к Зевсу, вызывающая надменность — таковы признаки, которыми характеризуется большинство нападающих и которых достаточно для того, чтобы вызвать гнев богов. Поэтому не лишено оснований высказываемое по адресу противников пожелание Этеокла:

О, если б то, что в похвальбе кощунственной
Замыслили, на них самих обрушил бог!
Пусть гибелью погибнут злой, проклятые!

(Ст. 550—552.)

Наглым безбожникам противостоят благородные защитники родного города. Вот их краткий перечень.

Меланипп, славный отпрыск благородных родителей,— он чтит престол Стыдливости, ненавидит высокомерные речи и непричастен к позорным делам.

Сама родная Правда в бой ведет его
Спасти отчизну от копья захватчика.

(Ст. 415—416.)

Ко вторым воротам, соперником разъяренного Капанея, выходит

Пылающий отвагой Полифонт герой,
Надежная защита. Артемида пусть
Ему подмогой будет и весь сонм богов...

(Ст. 448—450.)

Третий защитник — Мегарей, сын Креонта, представитель стариннейшего фиванского рода, чья слава — в делах, а не в громких словах. Его не испугают ни грохот битвы, ни неистовое ржанье коней, но он или умрет, за-

платив долг матери-родине, или украсит отцовский дом победным трофеем.

Против Гиппомедонта с Тифоеем на щите Этеокл высылает славного Гипербия, чей вид, нрав и вооружение не могут подать повода для насмешки. В своем спокойном достоинстве он тем более является подходящим противником для Гиппомедонта, что на его щите изображен сам отец Зевс с перуном в руках:

А побежденным Зевса не видал никто.

(Ст. 514.)

Следовательно, как Тифоей пал в борьбе с Зевсом, так надменному Гиппомедонту суждена гибель в бою с Гипербием.

Не уступит в доблести Гипербию и его брат Актор, которому суждено сражаться с Парфенопеем. Конечно, он не допустит в город хвастливого юнца и поразит градом стрел нечестивца с глумливым изображением Сфинкса на его щите.

Итак, защитники Фив, благородные и благочестивые сыны родной земли, почитающие справедливость и ненавидящие богохульственную похвальбу, бесспорно имеют на своей стороне моральный перевес и вследствие этого могут рассчитывать на поддержку богов.

Но этим ярко контрастным противопоставлением защитников Фив и нападающих, надменных насильников, враждебных духу эллинской цивилизации и наделенных по существу той же характеристикой, что и Ксеркс в «Персах», не ограничивается значение анализируемой сцены. Она чрезвычайно важна и для раскрытия образа Этеокла.

До тех пор, пока Этеокл выступает в качестве царя и вождя народного ополчения, в его образе преобладают обобщенные черты мужественного полководца-патриота. Таким он остается и на протяжении первых пяти пар монологов, поскольку он с прежней мудрой рассудительностью выбирает достойных противников для каждого из нападающих, трезво взвешивая моральные достоинства возможных соперников в брани. Почти ничто не напоминает зрителю, что перед ним сын Эдипа. Вероятно, так же должен был бы действовать и царь Пеласг, когда война с египтянами стала реальностью. Однако в последней трети центральной сцены «Семерых» в изображение Этеокла вносится новый момент: здесь впервые появляется имя

его родного брата Полиника, и развитие событий с необходимостью подводит героя к трагическому выбору: братоубийственная схватка или гибель отчизны.

Имя Полиника впервые звучит в устах вестника при упоминании того единственного полководца из нападающих, который резко отличается от своих соратников. Это — мудрейший муж, пророк Амфиарай. Он заранее знал о гибели, сужденной войску аргивян, и тщетно пытался отклонить от этого предприятия Полиника. В глазах и вестника и Этеокла Амфиарай, вынужденный против воли примкнуть к походу, остается по-прежнему мудрым, справедливым, благородным, благочестивым и отважным в бою, и на фоне этих качеств еще резче подчеркиваются безбожие, бесчестие, богохульство и преступность замыслов остальных, «отверженных богами» полководцев. Вместе с тем он представляет и наиболее опасного противника, ибо «страшен тот, кто чтит богов»; достоинства выставленного против него отважного фиванца Ласфена бледнеют перед множеством благородных свойств самого Амфиарая. Именно устами Амфиарая осуждается преступный поход Полиника против своего родного города. Вот что, по сообщению дозорного, говорил Амфиарай, обращаясь к Полинику:

Ужель богам любезен этот подвиг твой,
Иль у потомков хочешь ты прославиться
Разрушив отчий город и родных богов,
Во власть отдавши войску чужеземному?
...Земля родная, взятая твоим копьем,
Ужели будет впредь тебе союзницей?

(Ст. 580—583, 585—586.)

Эта оценка Полиника человеком из его же лагеря заранее опровергает те мотивы, которые он будет выставлять в свое оправдание. Между тем Полиник, направляющийся к седьмым воротам, полон мести по отношению к брату и горит желанием убить его или позорно изгнать из отчего дома. При этом он прикрывается именем Правды — она изображена на его щите в виде женщины, ведущей за собой мужа в златокованых доспехах, чтоб вернуть ему власть над Фивами. Но лживость мотивов Полиника уже разоблачена Амфиараем: может ли быть большее лицемерие, чем, прикрываясь именем Правды, вести на родной город чужеземную рать?!

Именно эту мысль и развивает Этеокл в ответ на сообщение вестника: Правда не может быть соучастницей человека, приносящего тягостные бедствия родимой земле. Больше того:

... от чрева матери,
От ранних игр ребяческих, от юности,
С тех пор как над губою первый пух зацвел,
Избранником почетным Правды не был он.

(Ст. 664—667.)

Правда на стороне того, кто защищает родной город, и вера в это приводит Этеокла к окончательному решению выступить самому с оружием в руках против Полиника:

Царь на царя, враг на врага, на брата брат —
Пойду на поединок с ним.

(Ст. 674—675.)

«Царь на царя, враг на врага» — это еще в пределах той нормы гражданского долга, которая все время воодушевляет Этеокла на патриотический подвиг. «На брата брат» — это нечто иное и совершенно новое, личное. Братоубийственная распря — тяжкое преступление; от крови брата, пролитой братом, нет очищения; она — страшное осквернение рода. Такими аргументами хор пытается остановить Этеокла. В конце концов он не должен обязательно сам идти к седьмым воротам, он может выслать против Полиника другого полководца, и никто не сочтет его трусом за уклонение от встречи с таким противником. Этеокл отвергает все подобные доводы. Он не ищет спасения и у богов.

О нас давно уж боги не заботятся,
Обрадуются разве лишь, про смерть узнав.
Как пес хвостом, пред роком не хочу вилять,—

таков ответ Этеокла на все увещевания хора (ст. 702—704). Поведение эсхиловского героя от начала до конца обусловливается индивидуальными мотивами, среди которых на первом месте находится спасение отчизны и благоденствие родной земли.

Вместе с тем Этеокл чувствует себя ответственным за проступки предков: боги предупреждали Лая, что его

потомство навлечет бедствия на государство (ст. 748—749), но Лай пренебрег этим предупреждением; смерть Этеокла в бою будет восстановлением божественного прорицания, так как потомство Лая перестанет существовать и город будет спасен[1]. Поэтому предстоящая гибель героя является не столько результатом родового проклятия, тяготеющего над потомком Лая и Эдипа, сколько следствием твердо осознанного решения, внутреннего убеждения Этеокла в необходимости восстановить божественную справедливость, нарушенную его предком.

Наконец проклятие Эдипа, грозящее гибелью Этеоклу и Полинику, заслужено ими: они по собственному умыслу оскорбили несчастного слепца, обделив его долей за трапезой (ст. 785),— Эсхил воспроизводит здесь ситуацию, данную еще в мифе. Нельзя забывать и о том, что Этеокл изгнал Полиника и вынудил его к открытым военным действиям против родного города: эта мысль однажды проскальзывает в рассказе дозорного и не вызывает у Этеокла возражения (см. ст. 637—638). Таким образом, у Этеокла есть достаточно личных побудительных мотивов, чтобы идти навстречу смерти: здесь и вина предков и собственные преступления. И, поставленный перед свободным выбором, эсхиловский Этеокл предпочитает смерть бесчестью и гибели отчизны. Объективная, «божественная» необходимость торжествует в результате свободно принятого человеком решения, в котором тесно переплетаются чувство личной ответственности и сознание гражданского, патриотического долга.

---

[1] Вопреки мифологической традиции, знавшей о походе на Фивы «эпигонов», т. е. потомков семерых вождей, в трилогии Эсхила Этеокл и Полиник умирают бездетными (см. ст. 828). Впрочем, у Эсхила была трагедия «Эпигоны», от которой сохранилось несколько стихов. Это показывает, что в разных трагедиях поэт мог совершенно по-разному трактовать один и тот же миф. К сожалению, мы почти ничего не знаем об этой другой трилогии, изображавшей поход против Фив, так сказать, под углом зрения аргивян. Героем ее, вероятно, был Адраст, тесть Полиника (см. «Семеро», ст. 575); предполагают, что содержание первой части («Немея») составлял поход из Аргоса в Беотию, во время которого были учреждены знаменитые впоследствии Немейские игры; во второй части («Аргивяне») в центре внимания было самое сражение под Фивами, из которого спасся один Адраст (см. «Семеро», ст. 50); в третьей части («Элевсинцы») афинский царь Тесей был выведен в качестве ходатая перед фиванскими властями за аргивян, которые просили выдать им трупы убитых полководцев.

Соответственно и хоровой стасим, замыкающий центральную сцену и развивающий в стройной последовательности тему родового проклятия, сменяется сообщением вестника о поражении вражеского войска и победе кадмейцев:

Ярма неволи не наденет город наш:
В прах пала похвальба могучих воинов.
(Ст. 793—794.)

Победила патриотическая доблесть защитников Кадмеи, победило дело Этеокла, хотя сам он и погиб в междоусобной схватке. Победа принципа государственности над принципом родового проклятия с абсолютной ясностью формулируется в заключении рассказа вестника:

Цветет счастливо город, но цари его,
Два полководца, скифским тяжкокованым
Железом жребий поделили царственный.
(Ст. 815—817.)

Этим определяется завершение темы и сюжета трагедии, ибо, хотя в названии ее и фигурируют семеро полководцев, ход военных действий и боевые дела всех остальных, кроме Этеокла, теперь уже совершенно не интересуют Эсхила. Непосредственно после сообщения вестника начинается хоровой финал, написанный в форме надгробного плача, «треноса». Сначала хор оплакивает судьбу павших братьев, а затем начинается погребальное шествие: разделившись на два полухория, хоревты следуют за телами обоих полководцев[1].

После смерти они перестали быть врагами; их общей матерью снова станет пропитавшаяся кровью братьев земля. Забыта вина Полиника перед родным городом, забыт недавний страх перед приведенными им чужеземными полчищами. Только скорбь и боль звучат в песнях хора,

[1] В дошедших до нас рукописях в похоронном плаче принимают участие сестры убитых — Антигона и Исмена, а после конца треноса, со ст. 1005 имеется еще одна сцена, в которой объявляется решение городских властей оставить без погребения труп Полиника как изменника. Антигона восстает против этого приказа и заявляет о твердой решимости предать земле тело покойного брата. Однако многие ученые считают второй финал «Семерых» подложным, не принадлежащим Эсхилу; вероятно, он был дописан при какой-нибудь посмертной постановке трагедии в конце V в., для того чтобы согласовать ее заключение с приобретшей широкую извест-

составляющих этот своеобразный финал, который отдельными своими чертами напоминает уже знакомый нам заключительный коммос «Персов». Но в «Семерых» особенно много лексических параллелизмов, повторений, игры слов и даже частей слов. В этом чувствуется какая-то первобытная вера в магическую силу слова, стремление раскрыть его «тайную связь» с обозначаемым предметом или лицом.

Уже не один раз на протяжении трагедии имя Полиника служило Эсхилу для объяснения его судьбы: «полю́» — много, «нейкос» — брань, ссора, вражда, и воистину Полиник — «многобранный», возбудитель страшной вражды между братьями и целыми народами. Зловещее пророческое значение имени Полиника вспоминает хор и в начале эксода и затем неоднократно варьирует тему братоубийственной, кровнородственной вражды. «. . . Погибли они во *взаимном* убийстве, от *единокровной братней* руки»,— причитает половина хора. «Прекратилась вражда, *смешались* их жизни в земле, орошенной кровью. Теперь они воистину *единокровные*»,— вторит другая половина хора (ст. 931—933, 938—940). Или, несколько выше, при выносе на орхестру трупов: «Вот *двух* мужей бедственное самоубийство, *двойная* печаль, *две* доли скорби» (ст. 849—850).

Повторение отдельных слов, которые кажутся поэту наиболее подходящими для данного случая, встречаются не только в связи с идеей двойной, взаимопогибельной судьбы братьев. Оно вообще является средством усиления художественного эффекта. «Силой вы взяли, несчастные, отчий дом! Нашли, несчастные, несчастную смерть на гибель дому!» (ст. 876—879). «Сражены ударом в левую грудь, сражены, увы, в братнее тело!» (ст. 888—889). «Стон идет по городу, стонут башни, стонет земля по любимым мужам!» (ст. 900—902).

В кратких заключительных восклицаниях, сливающих-

ность «Антигоной» Софокла. Уже из этого дополнения имена Антигоны и Исмены проникли в подлинный финал трагедии, вызвав в нем, в частности, появление подложных стихов 861—873. Эта точка зрения едва ли может вызывать возражения. Трудно представить себе появление в финале эсхиловской трагедии новых действующих лиц, о которых раньше не было даже упоминания. Затем, финал с участием Антигоны вводит совершенно новую тему, что было бы понятно в начальной или средней части трилогии, но никак не вяжется с назначением и местом трагедии, завершающей трилогию.

ся в общий протяжный вопль, снова торжествует принцип строгой симметрии, и ритмической и лексической.

Сраженный, сразил!
Убивши, убит!
Копьем убил ...
Копьем убит ...
Беду совершив.
Беду претерпев!
Лейтесь, слезы!
Лейтесь, крики!
...Весь слезами омыт...
Ты же весь жертва бед...
От брата погиб.
И брата убил.
Вдвое страшно сказать.
Вдвое страшно глядеть.
...Как про гибель сказать?
Как на гибель глядеть

(Ст. 961—964, 968—972, 993.)

И, наконец, две симметричные строфы заключаются эподом, полным воплей и стонов:

— Увы, увы, где мы их похороним?
— Увы, где для них — всего почетней...
— Рядом с отцом — одна у них беда.

(Ст. 1002—1004.)

Так кончается «драма полная Ареса», в которой «родовое проклятие» является не более, чем формой проявления объективной необходимости, а с нею в конечном счете совпадает свободная воля человека, осознавшего свой патриотический долг и всю серьезность лежащей на нем гражданской ответственности.

5

Три трагедии, рассмотренные в предшествующих разделах этой главы, позволяют нам составить представление о целом этапе в творчестве Эсхила,— примерно с середины семидесятых до середины шестидесятых годов V века. Правда, это был далеко не начальный этап его творческого пути, но поскольку более ранние произведения Эсхила до нас не дошли, мы будем условно называть рассматриваемый период «ранним» в противоположность «Орестее», которая бесспорно является созданием «позднего» Эсхила.

При сопоставлении друг с другом «Просительниц», «Персов» и «Семерых» бросается в глаза их известное тематическое единство, обусловленное общественно-политическими условиями жизни древних Афин в 80-е—70-е годы V века: мы имеем в виду победоносное столкновение афинской демократической государственности с восточным деспотизмом, наложившее отпечаток на все три трагедии «раннего» Эсхила.

Так, от идеального царя Пеласга, вступающего в войну с египтянами ради защиты божественных законов гостеприимства, до Этеокла, приносящего свою жизнь на алтарь борьбы за спасение родного города от рабского ярма, — все положительные герои Эсхила, включая сюда и коллективный образ победителей при Саламине, стоят в одном ряду борцов-освободителей. Недаром Эсхил в «Лягушках» Аристофана видит свою заслугу в воспитании в гражданах патриотического долга и воинской доблести.

При этом нравственный конфликт в каждой из ранних трагедий отличается еще достаточной прямолинейностью. В «Просительницах» защита Данаид ставится в непосредственную зависимость от закона, установленного Зевсом-Гостеприимцем[1], покровителем молящих[2], и ни в одной другой трагедии раннего периода эта тема больше не разрабатывается. Доминирующей характеристикой Египтиадов в трагедии является «гибрис» (см. ст. 31, 80, 103, 426, 487, 528, 817, 845, 880). Напротив, в «Семерых» это понятие встречается только дважды (ст. 406, 502), зато для характеристики осаждающих полководцев широко используются слова «ко́мпос» — «похвальба, кичливость» и производные от него (компа́зо, ко́мпасма, гипе́ркосмос и т. д.— см. ст. 391, 404, 425, 436, 464, 473, 480, 500, 538, 551, 794), «ано́сиос»— нечестивый (см. ст. 551, 566, 611). В качестве противодействующей силы здесь выдвигается Дика — олицетворение правды, занимавшая в «Просительницах» еще сравнительно скромное место[3].

Однако этими прямыми оценками борющихся политических сил или нравственных категорий, конечно, не исчерпывается проблематика эсхиловской трагедии рассмат-

[1] «Просительницы», ст. 627, 672.

[2] Ζεὺς Ἱκέσιος, Ἱκτήρ, Ἱκταῖος — «Просительницы», ст. 346, 385, 479, 616; ср. 641, 653.

[3] «Семеро», ст. 415, 646, 662, 667, 671; ср. «Просительницы» ст. 395, 709.

риваемого периода. В конце концов достаточно настойчивое противопоставление «гибрис—дика» имело место уже у Гесиода и Солона, а политическая антитеза «греки—варвары» была в Греции в ходу вплоть до конца IV века и широко использовалась еще для идеологического обоснования похода на восток Александра Македонского,— чтобы убедиться в этом, достаточно прочитать «Панегирик» Исократа. Но ни Гесиод, ни Солон, ни тем более Исократ не написали трагедий, подобных «Персам» и «Семерым», ибо только в афинской трагедии антитеза «гибрис — Зевс-покровитель молящих» или «компос — Дика» потому и становится основой для художественного произведения, что она воспринимается зрителем через переживания действующих лиц, а размышления о путях осуществления божественного, т. е. закономерного миропорядка органически слиты с субъективными переживаниями героев трагедии.

Следует при этом иметь в виду, что в раннем творчестве Эсхила мы как раз наблюдаем становление самого жанра трагедии, овладение специфическими средствами создания образа трагического героя, выделяющегося из общей массы гражданского коллектива, представителем которого является хор. К достижению этой цели Эсхил подходит не сразу, и процесс развивается не по прямолинейной схеме «оттеснения» хора и «выдвижения» героя. Нельзя забывать, что для предшествующей Эсхилу литературной традиции — хоровой лирики и трагедии Фриниха (поскольку мы можем о них судить) — хор являлся героем не в меньшей, если не в большей степени, чем индивидуальный человек. Задачей настоящего раздела и является более точное выявление взаимоотношения между хором и актерами в ранних произведениях Эсхила.

Уже из предыдущего изложения должно быть ясно, что партия хора у Эсхила — не «привесок» к драме, не лирический «антракт», как это иногда изображается в популярной литературе, а существеннейшая ее часть. Еще Аристотель в своей «Поэтике» называл хор действующим лицом античной драмы[1]. Коллективность этого своеобразного действующего лица не лишает его значения одного из героев (а иногда и главного героя) произведения.

От современного читателя зачастую ускользает внутренняя динамика и эмоциональная насыщенность хоровых

[1] «Поэтика», гл. XVII, 1456а.

партий в древней трагедии. Происходит это, вероятно, потому, что, читая сейчас Эсхила (и тем более в переводе), мы плохо представляем себе сценическую жизнь хора: мы забываем, что хор не говорил, а пел свои партии, и не только пел, но и сопровождал свои песни ритмическими телодвижениями, зачастую весьма энергичными — недаром Эсхил, наряду с Фринихом, особенно славился как постановщик танцев[1]. Партию хора мы должны представлять себе как сложное вокально-танцевальное действие, совмещающее в себе сразу и современную ораторию и пантомиму. Если мы будем помнить об этом, то сразу увидим, как оживают на наших глазах, сцена за сценой, такие «статичные» на первый взгляд трагедии раннего Эсхила.

Так, «Просительницы», в которых лирические партии безусловно преобладают, насыщены от начала до конца внешним действием, передвижением больших масс людей. Сначала плавный выход-танец Данаид под маршеобразную мелодекламацию корифея, потом вокально-танцевальные строфы парода. При известии о приближении свиты царя девушки, как стая испуганных голубей, устремляются к алтарям. Появляется царь в колеснице, за ним вооруженный отряд телохранителей. После их ухода Данаиды спускаются опять на орхестру[2]. Первый стасим — знаменитое славление Зевса — сопровождается, конечно, танцем. Хор остается на орхестре вплоть до появления египтян, когда начинается интенсивная игра. В самый разгар ее на орхестру снова вступает Пеласг со свитой, а в финале трагедии Данаиды уходят в сопровождении служанок.

В «Персах», значительно более статичных, тем не менее легко определяются такие моменты, как торжественный выезд Атоссы на колеснице в сопровождении телохранителей. Вокруг нее, а затем вокруг прибывшего гонца, живописно группируется хор. Полон волнения и, соответственно, оживленной пластической игры центральный стасим («Их Ксеркс повел...»). Затем хор, конечно, самым энергичным образом реагирует на появление тени Дария — может быть, хоревты в ужасе отпрянули в стороны; во всяком случае они отстранились от могилы, опустив в

---

[1] Афиней, кн. I, 21e.

[2] Указание на это содержится в самом тексте трагедии, ст. 508.

печали головы[1]. Наконец в скорбном экстатическом плаче хор покидает орхестру.

Уже в прологе «Семерых» Этеокл выходит в окружении стариков и юношей — пока это статисты, но не успели они покинуть орхестру, как ею в самом энергичном движении овладевают девушки, составляющие хор: их пугает неотступно приближающаяся к стенам города тяжелая поступь вражеского войска, топот конницы, звон оружия. В смятении и страхе девушки ищут убежища у алтарей богов. Их волнение, постоянно контрастирующее с мужественной собранностью Этеокла, находит выражение в вокально-танцевальных партиях, которые завершаются величественным погребальным шествием.

Таким образом, с точки зрения чисто *внешней* сценичности ранние трагедии Эсхила носили достаточно оживленный характер, и этим они в огромной степени обязаны активности хора. Но еще интереснее проследить, какими стилистическими средствами выражается *внутренняя* динамика хоровых партий, переживания участников хора.

Характеризуя стиль лирических партий Эсхила, обычно обращают внимание на известную синтаксическую сложность в их построении, на обилие сложных слов, вереницы эпитетов — все это верно. Примеров можно привести много, достаточно указать в тех же «Просительницах» стихи 30—31, где Данаиды молят Зевса погубить «изобильную мужами толпу насильников, рожденных Египтом»,— здесь в греческом оригинале двум начальным и двум последним словам перевода соответствуют сложные прилагательные, усиливающие торжественность речи за счет тавтологии; смысл высказывания не изменится, если сказать просто: «толпу мужей-насильников Египтиадов». Подобную же тавтологическую амплификацию представляют стихи 81—82 «Персов», где говорится о Ксерксе, что он «*взирает* темно-синим *взглядом очей* кровавого дракона».

Наряду с такими образами, свидетельствующими о творческом темпераменте Эсхила, мы можем и в ранних трагедиях найти достаточно примеров глубоко продуманного употребления эпитетов, метафор, сравнений, лексических параллелизмов, создающих эмоциональный накал хоровых партий. Об употреблении лексико-ритмических параллелизмов в «Персах» и «Семерых» было уже сказано в пре-

---

[1] См. «Персы», ст. 694—696, 701.

дыдущих разделах, и примеры эти могут быть умножены. Принцип лексических повторов используется Эсхилом и в целом ряде других пассажей, когда он хочет подчеркнуть единство и общность чувств, владеющих хором. Так, в «Просительницах» корифей призывает Данаид возгласить *благие* молитвы в отплату за *благо*, совершенное аргивянами (ст. 625—626, ср. 966), молиться *чужеземными* устами Зевсу — покровителю *чужеземцев* (ст. 627). В «Персах» старейшины, взывая к Аиду с просьбой отпустить на землю дух Дария, поют: «*Дорогой* муж, *дорогая* могила, потому что в ней *дорогое* нам существо» (ст. 647—648). Любит Эсхил нагнетать прилагательные с отрицательным префиксом «а», соответствующим русскому «без» (в переводе не всегда удается передать эту стилистическую особенность). Например, в тех же «Персах» в первой паре строф третьего стасима перекликаются характеристики Дария, правившего «без потерь, без поражений», и его походов, завершившихся «без бедствий, без страданий» (ст. 855, 861)[1].

Эмоциональному насыщению хоровых партий в ранних трагедиях значительно способствуют развернутые сравнения, в которые вводятся образы природы и животных. Умоляя Пеласга о защите, Данаиды сравнивают себя с телочкой, которую преследует свирепый волк,— вот она, дрожа, ища помощи, прижалась спиной к утесу («Просительницы», ст. 350 сл.). Узнав о приближении египтян, беглянки предпочитают превратиться в «черный дым, соседствующий с облаками Зевса, чтобы бесследно исчезнуть, как бескрылая пыль» (ст. 779 сл.) — динамике образа соответствует в оригинале быстрый темп ямбических диметров. В «Семерых» фиванские девушки сравнивают себя в осажденном городе с робким голубем, трепещущим от страха за находящихся в гнезде несчастных птенцов, которым угрожает змея (ст. 290—294).

Но, может быть, еще выразительнее благодаря их лаконичности те сложные слова, часто являющиеся неологизмами самого Эсхила, которые, будучи использованы в качестве определений, создают неожиданно яркий образ. Так, Данаиды просят Зевса обрушить на преследующих их Египтиадов «чернобокую гибель» («Просительницы», 530), потому что сыны Египта плывут по морю на ладье с почер-

[1] Ἀκάκας, ἄμαχος—ἀπόνους, ἀπαθεῖς. Ср. «Просительницы», 153: ἄγαμον ἀδάματον.

невшими от смолы бортами. В «Семерых» хор называет землю ὁπλοκτύπος — «гремящей оружием», потому что по ней идут к Фивам войска, а зловещую Эринию рода Лая «черноэгидной» (эгидой назывался щит Зевса или Афины, символ их мощи; к Эриниям он обычно не прилагался). Великолепным образцом такого насыщения сложными словами является упоминавшийся в другой связи маленький коммос из «Просительниц» (ст. 734 сл.), где дается весьма концентрированная характеристика Египтиадов. На двенадцать лирических стихов здесь приходится девять сложных прилагательных (десятое — в ямбическом 734 стихе), из них три изобретены самим Эсхилом. Корабли здесь быстрокрылые, темноносые, крепко сколоченные;[1] бегство — многоскитальное, страх — сверхтрепетный, Египтиады — высокомерные, злокозненные, хитроумные, бесчестные, «псоподобные»[2]. Показательно при этом, что эти, достаточно длинные по-русски слова, подобраны в оригинале с таким расчетом, что в них преобладают краткие слоги (до четырех кратких из пяти, составляющих слово), обилие которых создает необходимую в данной сюжетной ситуации быстроту и взволнованность стиха.

Наконец необходимо напомнить и о той, зачастую натуралистической экспрессии, при помощи которой создаются в хоровых песнях картины бурных столкновений и схваток. Египетские воины, гоняясь за Данаидами, грозят схватить девушек за косы, вырвать им волосы, разодрать платье, поставить клеймо на окровавленное тело («Просительницы», ст. 839—841, 903—904, 909—910). Не менее характерна жуткая картина взятого города, изображаемая в «Семерых»: все объято пламенем и дымом пожара, падают под копьями победителей последние его защитники, раздается пронзительный визг окровавленных младенцев, отторгаемых от материнской груди. Один грабитель сталкивается с другим, таким же хищником, а тот, кто еще не успел поживиться, ищет себе помощника. Повсюду валяются плоды земли, втоптанные в грязь ногой победителя, по водосточным канавам уносят их мутные воды. Словно лошадей за гривы, тащат за косы женщин в изодранных одеждах, а юных рабынь ожидает позорное ложе насильника-победителя[3].

---

[1] Собственно, «сколоченные из бревен» — δοριπαγεῖς.

[2] Буквально: «дерзкие, как псы» — κυνοθρασεῖς.

[3] Следует отметить, что в ряде случаев подобная натуралисти-

Итак, надо решительно отказаться от представления о статичности, неподвижности эсхиловских хоров. Напротив, они полны динамики — и внешней, и внутренней, и сюжетной, и стилистической. Именно благодаря этому они составляют такой яркий контраст образам индивидуальных героев с их спокойной и мужественной решимостью, в первую очередь образам Пеласга и Этеокла. По принципу контраста мужественных характеров героев взволнованному хору женских голосов были, вероятно, построены и такие, не дошедшие до нас трагедии, как «Фракиянки» и «Саламинянки», где образам Аянта и Тевкра были соответственно противопоставлены фракийские рабыни Аянта или жены и матери саламинских воинов, ушедших вместе с ним под Трою.

Впрочем, контраст между возбужденным, ввергнутым в смятение или отчаяние хором и сосредоточенным на своем гражданском долге героем едва ли всегда являлся результатом сознательного художественного расчета. Может быть, вернее будет поставить вопрос о сохранении в творчестве Эсхила некоторых эстетических традиций архаического искусства, завершителем которых он сам является. Так, поведение хора в ранних трегедиях еще очень часто остается в пределах лирической «амехании» — беспомощности перед лицом грозящих бедствий. Данаиды в ужасе трепещут перед насилием преследователей, персидские старейшины в отчаянии оплакивают гибель былого могущества, фиванские девушки в «Семерых» в испуге теснятся у алтарей богов-покровителей. Перед хором никогда не возникает вопрос о *выборе* линии поведения, ибо подобная задача должна стоять перед каждым *единичным* членом гражданской общины, а, имея дело с коллективом-хором, поэт лишен возможности индивидуализировать поведение каждого его участника.

Даже в тех случаях, когда Эсхил дает, по-видимому, слово отдельным представителям хора, они выражают не различное, а одинаковое отношение к сложившейся ситуации. Так, например, возможно, что во вступительной части парода «Семерых», написанной не традиционными мар-

---

ческая детализация присутствует и в речевых сценах: гонец в «Персах» вспоминает о том, как бьется о прибрежные скалы тело Артембара, как раскроили себе голову о каменистое дно залива Лилей Арсам и Аргест, как искупал в крови свою русую бороду Маталл («Персы», ст. 302—303, 308-310, 316—317).

шеобразными анапестами, а экспрессивными лирическими размерами (так наз. дохмиями), отдельные взволнованные восклицания принадлежат отдельным хоревтам («Кто нас защитит, кто поможет, боги ль какие, богини?», «Слышите, слышите стук от щитов?»). Этот прием должен усилить впечатление тревоги, смятения, страха. Но *разрозненные* голоса девушек выражают *одну*, общую для них мысль и в конце концов сливаются в общую страстную мольбу к богам пощадить город, избавить жителей от насилия и рабства.

Носителем проблемы индивидуального поведения человека мог быть только герой, выделившийся из коллектива, самостоятельный и действенный представитель гражданской общины, сознательно берущий на себя ответственность за свои поступки и готовый дать отчет в них и людям и богам. К полноценному изображению такого человека Эсхил все более приближается в трагедиях раннего периода, преодолевая влияние архаической техники представления с одним актером — «ответчиком», служащим только связующим звеном между обширными хорами.

Пережиточная стадия трагедии с одним актером отчетливо чувствуется еще в целом ряде случаев. Так, мы уже обращали внимание на бесполезное по существу пребывание Даная на орхестре во время всей первой сцены Пеласга с хором («Просительницы», ст. 234—479). Второй актер здесь присутствует, но никак не используется. Не многим живее и пролог «Семерых» — здесь, правда, и вестнику и Этеоклу принадлежит по небольшому монологу, но они не связаны между собой: вестник, сообщив о готовящемся приступе, уходит, не дожидаясь ответа Этеокла, старики и юноши, которые сопровождают Этеокла, расходятся так же безмолвно, как они собрались.

Влияние архаической техники, предполагающей диалог одного актера с хором, легко обнаружить и в сцене Пеласга с хором и в первом эписодии «Персов». В «Просительницах» Пеласг, удивленный внешним видом незнакомок, тем не менее не дожидается от них ответа, а в большом монологе представляется хору и зрителям, как это, вероятно, должен был делать единственный актер в драме Феспида или Фриниха. Затем Пеласг слышит от девушек, что они считают себя по происхождению аргивянками, и разъяснение своих недоумений получает в стихомифии с корифеем хора, которая тоже отличается достаточной

прямолинейностью построения: один участник диалога задает вопросы наводящего характера, другой на них отвечает[1].

«Разве не существует предания, что Зевс сочетался с Ио, простой смертной?» — спрашивает корифей. «Да, и их объятия не остались тайной для Геры», — отвечает Пеласг. «Как же окончился этот раздор среди бессмертных владык?» «Аргивская богиня (т. е. Гера) превратила женщину в корову», и так далее в этом роде (ст. 295—299).

Так же развивается диалог Атоссы с корифеем хора в «Персах», о котором мы уже говорили.

Взаимоотношения действующих лиц в подобных сценах напоминают замкнутость и обособленность скульптурных фигур поздней архаики конца VI— начала V века. Вместе с тем мы найдем в ранних трагедиях Эсхила и такие эпизоды, которые позволяют провести аналогию с известным памятником тираноубийцам работы Крития и Несиота, выполненным в 477 году: как в этой скульптурной композиции представлена одна из первых попыток создать *группу*, связанную не только сюжетным, но и формальным единством, так и у Эсхила в целом ряде случаев участие двух актеров уже служит непосредственно драматическому нарастанию конфликта или углублению образов. Первый такой образец — столкновение царя Пеласга с египетским глашатаем, которое, хотя и напоминает политическую дискуссию, завершает характеристику Пеласга. По принципу объединения двух актеров в единую группу построены также знаменитые семь пар монологов в «Семерых», характеризующие Этеокла как решительного полководца, способного организовать отпор врагу, и подводящие его к необходимости вступить в единоборство с Полиником, причем в сообщениях вестника даются яркие портреты осаждающих полководцев, полные живописной динамики. Но, может быть, наиболее интересный пример представляют с этой точки зрения «Персы» — трагедия, в которой меньше всего, по сравнению с двумя другими, действия, но ярче и выпуклее обрисованы переживания действующих

---

[1] В рукописи этой сцены нет обозначения действующих лиц. Поэтому одни издатели считают, что вопросы задает корифей, чтобы подвести Пеласга к желательному для Данаид ответу, другие — что Пеласг проверяет знание Данаидами священной легенды Аргоса. Характер драматической техники от этого не меняется. Мы принимаем в данном случае чтение П. Мазона.

лиц. Особенно это относится к состоянию Атоссы после выхода вестника. Первые же его слова о гибели персидского войска повергают царицу в отчаяние: молча она присутствует при коммосе вестника с хором, может быть даже не слыша их слов, погруженная в свои мысли; но, преодолев первый приступ горя, Атосса находит в себе силы «перенести бедствия, раз боги их посылают», и выслушать от вестника, как произошло сражение, все по порядку. Начало его рассказа несколько успокаивает царицу: сам Ксеркс жив и видит свет солнца. Но и после этого Атосса внимательно выслушивает печальные вести, время от времени прерывая рассказ горестными размышлениями. Таким образом, Эсхил раскрывает непосредственное взаимодействие действующих лиц, определяющее их реакцию на ход событий, что, конечно, содействует более полной обрисовке их образов.

При всем том не будем преувеличивать возможностей Эсхила в создании индивидуальных образов и в изображении внутреннего мира его героев, по крайней мере в ранних трагедиях. Если какому-нибудь из его персонажей и приходится переживать внутреннюю борьбу, то ее перипетии не привлекают внимания драматурга. Так происходит, например, с Пеласгом, хотя он на протяжении сцены с Данаидами все время находится на орхестре: просто, выдержав энергичный натиск Данаид, царь погружается в глубокое раздумье, как он сам об этом оповещает, и пока хор исполняет очередную пару строф, царь пребывает в безмолвии; когда песня окончена, решение уже принято. Впрочем, раз утвердившись в определенном мнении, Пеласг в дальнейшем проявляет всю активность, какая только возможна в условиях архаической драматической техники: он советует Данаю возложить молитвенные ветви на алтарях богов в городе, чтобы этим пробудить в гражданах жалость и сочувствие к беглянкам; им самим он дает указание обратиться к местным богам с молитвой о благополучном исходе их участи; от Даная мы узнаем, что Пеласг настойчиво защищал просительниц в народном собрании; наконец в финале трагедии царь энергично и мужественно дает отпор египетскому глашатаю. Если мы вспомним к тому же, что он действует не по собственному единоличному усмотрению, а как полномочный представитель, облеченный доверием народа, то найдем характеристику Пеласга вполне законченной — но, конечно, в пределах одно-

планово обобщенного типа идеального правителя, а не индивидуального человека.

Такими же обобщенными образами являются главные действующие лица «Персов». Так, Атосса — это в первую очередь величественная и в печали своей царица мать, вдова могучего Дария. Мы чувствуем в ней царственное достоинство — Атосса не падает духом при известии о бедственном разгроме войска, находит в себе силы совершить жертвоприношение на могиле Дария и вызвать из Аида душу умершего супруга. Мы понимаем и ее материнскую тревогу за сына, ибо и неудачливый царь все же остается для матери любимым сыном. Но индивидуальной характеристики Атосса лишена — так, как она, вероятно, должна была бы в те времена поступать и думать всякая женщина, которой выпало на долю стать женой великого персидского царя и матерью его первенца.

Черты обобщенного образа воина и героя, защитника родного города, преобладают, конечно, и в образе Этеокла, особенно в первой половине трагедии «Семеро против Фив». Но в конце большого диалога, когда перед Этеоклом встает необходимость выбрать соперника Полинику и возникает опасность братоубийственного поединка, его судьба приобретает черты индивидуального своеобразия: именно здесь вспоминаются зловещие пророчества Эдипа, обращенные к его сыновьям, и трагическая насыщенность образа Этеокла значительно повышается, потому что теперь к его воинской доблести присоединяется и личная решимость искупить родовую вину, найдя смерть в бою и спасая этим государство. Поэтому образ Этеокла является первым у Эсхила трагическим образом, в котором есть не только отвлеченное, обобщенное обоснование поступка («действовать, как подобает царю и полководцу»), но и личная, индивидуальная мотивировка действий.

Речь идет именно об индивидуальной *мотивировке* поведения, а не о раскрытии индивидуального своеобразия личности вообще. В ранний период творчества Эсхил едва ли ставил перед собой такую цель. В задачу поэта, который создавал свое произведение для огромного большинства сограждан и показывал его в день религиозного празднества, входило дать ответ на вопрос, *как надо действовать* в предлагаемых обстоятельствах, какую долю ответственности перед обществом, перед государством может и должен принять на себя человек, каким должен быть

идеальный, нормативный гражданин, оплот и надежда народа. Все личное, индивидуальное, случайное должно отойти здесь на задний план — вот где ключ к пониманию одноплановости, прямолинейности ранних героев Эсхила.

Из сказанного ясно, что эти особенности героев Эсхила вовсе не предполагают их зависимости от внешних, «божественных сил», отсутствия в них своеобразия, сознания свободы мысли и действий. Нужно различать два вопроса: индивидуальное *своеобразие* характера, которого античная драма еще действительно не достигла в *ранний период* своего развития[1], и обоснованность действий героя индивидуальными побудительными мотивами, каково бы ни было их происхождение. Что касается последних, то анализ даже ранних трагедий Эсхила с полной достоверностью показывает существование у его героев подобных мотивов. Божественное управление миром, которое воспринимается поэтом и его современниками как единственно возможное, ни в коей мере не мешает постановке и решению вопроса о нормах поведения индивида. Не мешает этому и нормативность героев Эсхила, так как их деятельность вовсе не определяется зависимостью от «внешних сил», если не считать того, что аргосцы во главе со своим царем Пеласгом решают предоставить прибежище Данаидам, повинуясь закону гостеприимства, освященному именем Зевса.

Итак, активность героя, выбирающего свое решение из двух возможных, становится движущей силой эсхиловской трагедии. Огромный рост гражданского самосознания афинян по сравнению с уровнем VI века делает возможным преодоление «амехании» в отношении к миру, выдвижение на первый план объективной ценности человеческой личности. Глубоко справедливо замечание Гегеля о том, что в этот период «выступает в своем величии развитие свободного сознания и свободы индивидуальности»[2]. Но и сам герой не остается одинаковым на протяжении того периода творчества Эсхила, который является предметом нашего исследования. По мере того как растет активность афин-

---

[1] Индивидуальное своеобразие таких характеров как Клитеместра в «Орестее», Эдип и Антигона у Софокла, Медея, Ифигения, Ипполит у Эврипида едва ли вызывает у кого-нибудь сомнение.

[2] Г. Ф. Гегель, Сочинения, т. IX, Партиздат, 1932, стр. 284—285.

ского демоса, как отдельные представители его, каждый в соответствии со своей индивидуальностью, начинают играть все большую роль в общественной деятельности государства,— по мере этого все более настойчиво начинает проникать живая личность, а не типизированная норма и в художественные формы общественного сознания. Образ Этеокла — первая веха на этом пути. При этом углубление *содержания* образа находит непосредственное отражение в художественной *форме* произведения, в частности, в эволюции композиционной структуры эсхиловской трагедии.

Общеизвестно, какое место занимал в эстетических представлениях древних греков принцип соразмерности, симметрии отдельных частей целого, организованных вокруг его центра. Достаточно вспомнить в этой связи известные скульптурные фронтоны храма Афины на острове Эгине и гораздо более динамичные, но также построенные вокруг геометрического центра рельефы олимпийского храма Зевса. Наглядным примером симметрии в греческой художественной литературе служит строфический принцип членения произведений хоровой лирики и, в частности, уже знакомых нам хоров из трагедий Эсхила.

Исключительной соразмерностью и строгостью пропорций, тяготеющих к центральному ядру всей композиции, отличается и структура ранней эсхиловской трагедии в целом.

Наши наблюдения удобнее всего начать с «Персов» представляющих законченное произведение, а не части трилогии, как «Просительницы» и «Семеро». Общий объем трагедии—1077 стихов, в том числе почти поровну лирических строк (529) и речевых (548), написанных ямбическим триметром или иногда трохеическим тетраметром. Трагедия открывается большим хоровым вступлением (139 стихов), оканчивается таким же обширным, почти равновеликим хоровым заключением (156 стихов). Непосредственно к пароду примыкают анапесты, возвещающие о приближении Атоссы, финальному коммосу предшествуют анапесты, составляющие выходной речитатив Ксеркса. Однако драматические функции начальной и заключительной хоровых партий диаметрально противоположны. Несмотря на известный элемент тревоги, присущий пароду, он все же производит впечатление исключи-





Битва лапифов с кентаврами, похищающими лапифянок. Фрагменты западного фронтона храма Зевса в Олимпии. 60-е годы V в. Частичная реконструкция.

тельной величавости и торжественности. Таковы же и завершающие его анапесты:

Вот очам засветился божественный свет:
То подходит царя венценосная мать,
Государыня наша...
(*Ст.* 150—152.)

Совсем иные ноты звучат в финальном плаче, и зачин Ксеркса сразу настраивает зрителей на соответствующий тон:

Из несчастных несчастный! Нечаянных зол
На меня опрокинула тяжесть судьба!
...Пусть бы Зевс среди стольких родных мертвецов
Схоронил и меня,
Неизбежности теньем окутав!
(*Ст.* 909—910, 915—917.)

Обрамленная двумя большими хорами, трагедия делится на две почти равные части тоже при помощи хоровой партии — уже разобранного в свое время первого стасима, в котором старцы корят царя за его легкомыслие и размышляют о результатах поражения. Центральное идейное значение этого стасима очевидно — ему соответствует и его положение в структуре трагедии: от начала трагедии до начала стасима 531 стих, от конца стасима до конца трагедии 480 стихов. Как в скульптурном фронтоне, в «Персах» по обе стороны от центра находятся примерно симметрично расположенные части: первую половину трагедии занимает сцена Атоссы и рассказ вестника, вторую половину — сцена с тенью Дария. Последняя в свою очередь находится в окружении двух, почти равных по размеру хоровых партий: заклинание тени (53 стиха, три пары строф с вступлением и эподом) и воспоминание о былой славе Дария (56 стихов, три пары строф с эподом).

Следует при этом отметить, что, хотя обе половины трагедии[1] более или менее равны по объему (в первой 377 стихов, во второй — 310), между ними нет полной симметрии в употреблении лирических и речевых партий: в первой половине безусловно преобладают речевые размеры

[1] Помещающиеся между концом парода — началом первого стасима и концом стасима — началом финального коммоса.

(353 стиха) при минимальном участии хора (24 стиха), во второй половине лирические партии значительно возрастают, превышая одну треть всего объема сцены (115 стихов из 310). На это обстоятельство необходимо обратить внимание, так как преобладание лирических партий во второй половине трагедии по сравнению с ее первой половиной характерно и для других произведений Эсхила этого периода. Объяснение этому следует искать, вероятно, в сюжетном и идейном назначении различных частей трагедии. В частности, в «Персах» повествовательные монологи в первой части несут основную сюжетную нагрузку: в них сообщается о предчувствиях Атоссы и о разгроме персов. Конечно, эта сцена должна была производить достаточно тяжелое впечатление на зрителя, делая его соучастником переживаний разбитых персов. Но трудно даже представить себе, что́ должны были чувствовать афиняне при заклинании духа грозного и непобедимогс царя Дария и появлении среди них его тени,— естественно, что этот эпизод окружен хоровыми песнями, служащими для выражения смятения, тревоги и волнения, которые охватили персидских старейшин, а вместе с ними и зрителей.

После произведенного анализа композиции «Персов» нет необходимости в столь же подробном изложении наблюдений над структурой «Просительниц». Достаточно напомнить, что и здесь главный по его идейной нагрузке первый стасим — славление Зевса — является одновременно композиционным центром трагедии, разделяя ее на две половины, объемом в 523 и 475 стихов. И здесь первую половину трагедии (исключая хоровой парод) составляет большая речевая сцена, в которой лирические песни взволнованного хора занимают лишь одну шестую часть объема всей сцены, а во второй половине трагедии доминирующее положение принадлежит лирике (225 стихов из 418, не считая хорового финала). При этом для «Просительниц», в которых лирических стихов вообще больше, чем речевых[1], особенно характерно, что почти целиком лирическими метрами написана сцена нападения египтян на Данаид и в хоровой же финальной партии сталкиваются противоположные взгляды бегущих от брака Данаид, почитательниц дев-

---

[1] Всего в «Просительницах» 1074 стиха, из них 592 лирических, 482 речевых.

ственницы Артемиды, и их служанок, прославляющих Киприду.

Если мы обратимся теперь к «Семерым», то увидим, что с точки зрения композиции эта трагедия построена в общем по тому же принципу, что и две более ранние: крайние ее части симметрично организованы вокруг центра. Но при этом наблюдаются две особенности. Первая касается пролога, которого, как известно, не было в ранних трагедиях. Впрочем, его появление в «Семерых» не оказывает существенного влияния на композицию трагедии в целом: в общую структуру «фронтонного» типа он не включается, а остается как бы «за тактом», представляя своего рода прелюдию, интродукцию в трагедию.

Другое отличие композиции «Семерых» гораздо значительнее. При почти равном количестве речевых и лирических стихов (как и в «Персах») композиционный центр трагедии перемещается в «Семерых» на диалогические партии. Как уже указывалось, эта эволюция тесно связана с выдвижением на первый план образов индивидуальных героев, и поэтому обозрение структуры «Семерых» представляет особый интерес. Прежде всего, оставляя за пределами «фронтонной композиции» пролог, мы обнаруживаем в «Семерых» традиционное хоровое обрамление — парод в 104 стиха и финальный плач в 170 стихов[1]. Центр трагедии занимает, однако, уже не хоровая партия, а большая диалогическая сцена, содержащая семь пар речей с характеристикой полководцев-соперников.

Вместе с примыкающими к ней маленьким коммосом и стихомифией Этеокла с корифеем эта сцена составляет идейное и сюжетное ядро трагедии: здесь раскрывается морально-политическая антитеза кичливых захватчиков благочестивым защитникам Эллады, и сильными штрихами завершается образ Этеокла. Идейному значению сцены (ст. 369 — 719) соответствует ее серединное положение в трагедии: от начала парода (т. е. начала «собственно» трагедии, без пролога)— 291 стих, до конца трагедии — 270 стихов. Мало того: вся эта сцена в свою очередь обрамляется двумя почти равновеликими стасимами хора — в

---

[1] При анализе структуры «Семерых» мы исходим из признания подложными ст. 861—873 и 1005 след., о чем уже было сказано выше (стр. 113, прим. 1).

82 и 72 стиха, содержание которых тоже крайне показательно[1]. Первый стасим, предшествующий диалогической сцене, выражает тревожное волнение девушек. Яркими красками, с большой динамической силой рисует Эсхил картины осажденного и взятого города, грабежи и насилие победителей, участь пленниц. В центре его внимания — судьба всего государства и всего народа. Несмотря на то что зритель уже знаком с Этеоклом по прологу и весьма энергичному диалогу с женщинами, будущее Фив еще не ассоциируется в сознании хора с индивидуальной судьбой Этеокла. Наоборот, второй стасим, в котором последовательно излагаются злоключения трех. поколений — Лая, Эдипа и Этеокла с Полиником, целиком сосредоточен на судьбе Этеокла. Хор опасается, как бы над ним не сбылись отцовские проклятья, ибо теперь, после ухода Этеокла на бой с Полиником, от его судьбы зависит будущее всего государства. Приход вестника подтверждает такое понимание второго стасима: Этеокл погиб и *этим* спас государство, ибо вместе с ним погиб и зачинщик войны и осады города Полиник.

Подобное построение трагедии позволяет нам — при всем различии в специфике драматического и изобразительного искусства — снова сопоставить художественные принципы Эсхила с творческими установками современных ему скульпторов, создавших фронтоны олимпийского храма Зевса. Особенно наглядным материалом для сравнения может послужить западный фронтон, где изображена битва лапифов с кентаврами. В центре этой композиции находится величественно-спокойная фигура Аполлона, а расположенные по обеим сторонам изображения кентавров, лапифов и их жен, похищаемых кентаврами, полны бурной экспрессии: один кентавр схватил женщину за волосы, от другого она отбивается, упершись ладонью ему в щеку, в то время как лапиф, опираясь с напряжением на одно колено, тащит к себе уже уставшего кентавра; с другой стороны фронтона лапиф пронзает снизу мечом правое плечо кентавра, вцепившегося в тело женщины, которая тщетно пытается обеими руками оторвать от своей груди его тяжелую лапу. Аналогия с первым и вторым стасима-

---

[1] Вместе с обрамляющими ее стасимами центральная сцена отстоит от начала парода на 209 стихов, от конца трагедии — на 198.

ми «Семерых», расположенными «влево» и «вправо» от центральной диалогической сцены, напрашивается здесь сама собой. А в центре этой композиции — герой, уже отделенный от хора и в значительной степени противостоящий ему, герой, играющий совершенно самостоятельную роль, которая и предоставляет поэту самые широкие возможности для формирования полноценного художественного образа. В «Семерых» эта тенденция находит еще только первое проявление, но она упрочится и окрепнет в последнем произведении Эсхила, составляющем вершину его творчества,— в трилогии «Орестея».





Глава III

ТРИЛОГИЯ «ОРЕСТЕЯ»

1

Авторитетные документальные данные с достоверностью свидетельствуют о том, что весной 458 года, на празднике Великих Дионисий, Эсхил одержал очередную победу в состязании трагических поэтов,— свою последнюю прижизненную победу. На этот раз зрители увидели тетралогию «Орестея»[1]. Само название ее указывало на тот круг сюжетов, который послужил источником для поэтического вдохновения драматурга,— Орестом звали сына микенского царя Агамемнона, верховного предводителя греческой рати под Троей. Сказание о судьбе, постигшей Агамемнона после возвращения домой, и о дальнейших событиях, происшедших в царском роде, было достаточно хорошо известно современникам Эсхила, да и мы можем на основании сохранившихся источников, как бы фрагментарны они иногда ни были, восстановить основные линии доэсхиловской мифологической традиции.

Возникновение мифов о возвращении греческих героев из-под Трои относится, вероятно, еще к микенским временам, когда сформировалась основная масса преданий «гомеровского» круга. Однако осмысление фольклорного материала в дошедших до нас источниках зависит в значительной степени от конкретных социально-исторических условий и идейных установок автора.

[1] В нее входила также несохранившаяся драма сатиров «Протей».

«Илиада» не содержит воспоминаний о трагических событиях в доме Агамемнона. Он — законный и полноправный царь Аргоса или Микен, внук Пелопа и сын Атрея. Символом его власти является доставшийся ему по наследству от предков скипетр (посох), который он получил от своего дяди Фиеста. Можно предполагать, что Фиест, брат Атрея, управлял после его смерти царством, пока не подросли его дети[1]. Побужденный благоприятными знамениями от Зевса, Агамемнон повел свою рать под Трою, где он и находится уже десятый год[2]. Дома у него остались дети — сын Орест и три дочери, в их числе некая Ифианасса[3].

В «Одиссее» повествуется уже о печальном конце прославленного героя, причем в тексте поэмы без особого труда прослеживаются остатки различных версий мифа, не всегда достаточно удачно объединенные ее автором[4]. Преобладающее положение занимает в конечном счете тот вариант, по которому Эгисф, сын Фиеста и, следовательно, двоюродный брат Агамемнона, в отсутствие царя обольстил его жену Клитеместру и склонил ее изменить мужу[5]. Видимо, уже после этого Эгисф решил устранить соперника и захватить власть в Микенах.

Для того чтобы Агамемнон, возвратясь из-под Трои, не разгадал угрожающей ему опасности, Эгисф выставил дозорного, который в течение года, прельщенный большой наградой, наблюдал за морем и, как только Агамемнон вступил на родную землю, дал знать об этом Эгисфу. Последний заманил к себе царя вместе с его приближенными на пир и перебил их всех при участии своих сообщников, числом в двадцать человек, которые при этом тоже все погибли[6]. Так Эгисф стал царем Микен и семь лет правил

---

[1] См. «Илиада», II 101 сл. и схолии.

[2] Там же, ст. 112, 301—330.

[3] Там же, IX 142—145.

[4] Так, в книге IV, ст. 512—527, повествуется о том, как буря прибила корабль Агамемнона к месту, где жил сын Фиеста Эгисф, но затем буря успокоилась, и Агамемнон вернулся на родину, где его поджидал... все тот же Эгисф. Остатком какой-то версии мифа, где мстителем за Агамемнона выступал его брат Менелай, являются ст. IV 546—547, а также в кн. III, ст. 255—260.

[5] «Одиссея», III 234—235, 248—275.

[6] «Одиссея», IV 524—537. В этом пассаже Клитеместра вовсе не упоминается, но о мотивах поступка Эгисфа можно догадываться на основании рассказа Нестора в III книге.

безмолвно покорившимся народом. На восьмой год вернулся выросший в изгнании сын Агамемнона Орест и убил Эгисфа[1], причем поступок Ореста расценивается в «Одиссее» олимпийскими богами безусловно положительно. Так, Афина, увещевая Телемаха принять более энергичные меры против женихов, позорящих дом Одиссея, приводит в качестве примера для подражания «божественного Ореста», который «перед всеми людьми завоевал славу», отомстив Эгисфу за коварное убийство своего отца[2].

Хотя в гомеровской версии главная роль в убийстве Агамемнона принадлежит Эгисфу, а Клитеместра не принимает в нем непосредственного участия, она тем не менее способствует злодеянию, скрыв от Агамемнона свою преступную связь с Эгисфом и готовящуюся расправу над мужем. Поэтому и Агамемнон в подземном царстве и оставшиеся в живых Нестор и Менелай не раз вспоминают о «хитром предательстве» «коварной жены», погубившей этим мужа[3]. «Одиссея» знает и об убийстве Клитеместрой троянской царевны Кассандры, пленницы Агамемнона[4], но оставляет этот факт без комментариев, — убийство пленной рабыни, бывшей к тому же наложницей царя, не нуждалось, видимо, в оправдании.

В «Одиссее» сообщается также, что Орест учредил для аргивян[5] пиршество после погребения Эгисфа и Клитеместры[6], но об обстоятельствах смерти Клитеместры нет ни слова ни здесь, ни в других частях «Одиссеи» — Гомер явно избегает этой темы и во всяком случае не считает виновником ее смерти Ореста. По-видимому, в глазах поэта дальнейшая судьба Ореста не содержала в себе ничего трагического — вероятно, он наследовал трон и власть отца и благополучно царствовал в Микенах.

В послегомеровском эпосе происходит решительное перемещение акцентов. Прежде всего здесь появляется мотив принесения Агамемноном в жертву своей дочери Ифигении. Подробный рассказ об этом имелся в «Киприях»,

---

[1] «Одиссея», III 303—308; ср. там же, 195—198.

[2] Там же, I 294—296; ср. ст. 29—43.

[3] Там же, III 235, 310; IV 92; XI 409—410, 424—434, 452—453; XXIV 96—97; ср. XXIV 200: «убившая мужа».

[4] «Одиссея», XI 421.

[5] Аргос в представлении Гомера является, очевидно, более широким географическим понятием, чем Микены — непосредственная резиденция Агамемнона.

[6] «Одиссея», III 309—310.

киклической поэме в одиннадцати книгах, созданной в VII веке и задуманной как начало Троянского цикла, непосредственно предваряющее «Илиаду». «Киприи» до нас не дошли, и о содержании поэмы мы знаем из пересказа позднего грамматика Прокла в его «Хрестоматии», где находим среди других и такой эпизод.

...Во время стоянки союзного флота в беотийской гавани Авлиде Агамемнон убил на охоте удачным выстрелом оленя и стал хвастать, что он превзошел меткостью богиню Артемиду. Разгневанная богиня наслала на флот бурю, которая безнадежно задерживала отплытие под Трою. Тогда жрец Калхант растолковал, что богиня требует в жертву Ифигению, и Агамемнон на это согласился[1]. Впрочем, по свидетельству Прокла, автор «Киприй» не верил в подобную жестокость со стороны Артемиды: в действительности Ифигения не погибла, а была перенесена в Тавриду и обрела бессмертие, на алтарь же Артемида возложила вместо девушки лань[2]. Эта версия встречается и в приписываемом Гесиоду «Каталоге женщин», где дополнительно сообщается, что по воле Артемиды Ифигения стала Гекатой, т. е. одной из ипостасей самой богини[3]. Если мы вспомним, что лань в культе Артемиды — пережиток зооморфной стадии греческой религии, то увидим, кстати, как в рамках традиционного героического эпоса заново осмысляются древнейшие мифологические представления.

Но жертвоприношение Ифигении делало более обоснованным участие Клитеместры в убийстве Агамемнона — теперь это могло быть объяснено местью за загубленную дочь. Мы не знаем, был ли уже сделан этот шаг в гесиодовском и киклическом эпосе, но Прокл, излагая содержание другой послегомеровской поэмы,— так называемых «Возвращений», недвусмысленно говорит об убийстве Агамемнона Эгисфом и Клитеместрой[4].

Дальнейшее развитие мифа произошло в хоровой лирике VI века. Поэт Стесихор, обратившийся к сюжету о смерти Агамемнона вслед за своим старшим современни-

---

[1] Существует предположение, что именно это зловещее предписание Калханта имеет в виду Гомер в «Илиаде», I 106, но сознательно избегает более подробного освещения эпизода, связанного с жертвенным убийством человека.

[2] См. стр. 492 и 494 в изд. Эвелин-Уайта.

[3] Фр. 71 в том же издании.

[4] См. там же, стр. 526.

ком Ксанфом, создал хоровую поэму «Орестея», в которой, судя по фрагментам, использовался мотив жертвоприношения Ифигении и главным виновником убийства окончательно становилась Клитеместра, а Орест мстил ей за смерть отца. Возможно, что предвозвестником гибели Клитеместры был вещий сон, в котором к ней являлся змей с окровавленной головой, а из него выходил убитый царь Агамемнон. Какое-то участие в развитии сюжета впервые принимала и кормилица Ореста. Сам же он после свершения матереубийства должен был обороняться от страшных Эриний — мстительниц за пролитую кровь — при помощи лука, дарованного ему Аполлоном[1].

Наконец мы располагаем написанной в 474 году и целиком сохранившейся XI Пифийской одой Пиндара, современника Эсхила. Обращаясь здесь к истории Ореста и называя убийцей Агамемнона и Кассандры Клитеместру (ст. 17—22), Пиндар в то же время ставит вопрос о мотивах ее преступления и наглядно демонстрирует при этом наличие двух существовавших истолкований мифа. Была ли Клитеместра мстительницей за кровь Ифигении, закланной на жертвенном алтаре вдали от родного дома? Или ее побудила к убийству супруга преступная любовная связь с Эгисфом и боязнь пересудов среди граждан? (Ст. 22—29.) Ответа на эти вопросы Пиндар не дает, ограничиваясь сообщением о конце всей истории: юный Орест явился со временем в отчий дом и покарал смертью мать и Эгисфа (ст. 33—35). Таким образом, и у Пиндара Клитеместра играет главную роль в заговоре против Агамемнона, независимо от того, каковы были побудившие ее к этому причины. Мы увидим далее, что Эсхил примыкает в построении сюжета к своим предшественникам. Но при этом он пользуется собственными, совершенно новыми художественными средствами и по-своему осмысляет сущность конфликта и позицию его участников.

2

...Прошло уже более девяти лет с тех пор, как царь Аргоса Агамемнон во главе огромного войска, собравшегося со всей Эллады, выступил в поход против Трои. Бого-

---

[1] См. фр. 39, 39 а, 41, 42,43 по изд. Эдмондса Lyra Graeca, London, т. II, 1931.

вдохновенный прорицатель предсказал, что только на десятом году осады падут под натиском ахейцев твердыни Трои, и вот скоро год, как на плоской кровле дворца Агамемнона, опершись на локти и устремив вдаль пристальный взгляд, бессменно сторожит дозорный Клитеместры. По приказу царицы несет он эту тягостную службу, чтобы немедленно уведомить Клитеместру, как только в поле его зрения появится огненный сигнал, знаменующий падение Трои. Так начинается первая трагедия трилогии — «Агамемнон».

На первый взгляд перед нами — сюжетная ситуация, известная еще по эпосу. Как и в «Одиссее», эсхиловский дозорный целый год сторожит возвращение царя. Как и у Гомера, он надеется получить награду за добытую весть. Однако у Эсхила дозорный служит не Эгисфу[1], а Клитеместре,— этим сразу выдвигается на первый план вероломная царица, а не ее любовник, о котором почти до самого конца трагедии не будет и помину. Главное же отличие эсхиловского дозорного от безликого гомеровского персонажа состоит в том, что у Эсхила он своим кратким пребыванием на орхестре успевает заронить тревогу в душу зрителя. В долгие зимние ночи дозорный старается разогнать сон негромкой песенкой, которую он бормочет про себя, но не песня, а жалоба слетает с его губ; он сетует на невзгоды, посетившие господский дом:

Хозяйничают худо, не как прежде здесь.
(Ст. 19.)

Что же, может быть, царице, оставшись одной, трудно нести бремя мужских забот? Но нет, не об этом, видно, речь: Клитеместра, по отзыву дозорного, «женщина с мужским умом». Что-то другое таится на душе у стража: даже разглядев долгожданный сигнал и покидая в ликовании свой пост, он заключает монолог далеко не радостными словами:

Пришлось бы только милого царя руки
Рукой коснуться, в отчий дом входящего.

---

[1] Это отметил еще неизвестный средневековый редактор древнейшего рукописного свода эсхиловских трагедий—см. Aeschylus Agamemnon edited with a commentary by Eduard Fraenkel, Oxford, т. I, 1950, стр. 89. Это трехтомное издание прославленной трагедии содержит вообще превосходный аппарат, при составлении которого использованы труды всех предшествующих исследователей.

Молчу о прочем: наступил на горло бык
Копытом. Эти стены — будь язык у стен —
Ясней бы все сказали. Я ж охотно с тем,
Кто знает, говорю; молчу с незнающим.

(Ст. 34—39.)

Итак, Троя взята, и известие, принесенное огненным «телеграфом»[1], вскоре подтверждается перед хором аргосских старцев самой царицей Клитеместрой. Ликующий тон ее монолога, повествующего о пути огненного сигнала от вершины малоазийской горы Иды через Эгейское море и Истм к Аргосу, казалось бы, вполне созвучен праздничному настроению, которое должна вызвать у царицы весть о победе войска эллинов. Вероятно, заботой о благополучном возвращении домой царя-супруга продиктованы и ее пожелания войску чтить храмы богов поверженной Трои и воздержаться от святотатственного грабежа,— ведь благосклонностью богов надо заручиться и на обратный путь. Но странным и зловещим диссонансом звучит заключительное рассуждение Клитеместры:

Хотя богов бы войско и не тронуло,
Хотя б вина не прикопилась новая,
Проснется кровь загубленных в сужденный час.

(Ст. 345—347.)

О какой же крови, о каких загубленных говорит царица? Вероятно, о погибших под Троей, чья смерть еще требует возмездия? Кому же? Вопрос этот остается пока без ответа, но двусмысленное замечание Клитеместры явно не вяжется с радостной надеждой на возвращение воинов-победителей.

Наконец с долгожданной вестью о победе греков приходит гонец от Агамемнона — очевидец и участник недавних событий. И он начинает с торжественного прославления вождя похода, но уже в самом начале сцены легкая туча омрачает ликующий колорит повествования: корифей хора с грустью вспоминает о том, как часто за эти годы в от-

---

[1] Метод передачи сигнала через острова при помощи огненного «телеграфа» практиковался в персидской армии. По сообщению Геродота (IX 3), таким способом намеревался известить Ксеркса, в случае победы над греками, Мардоний, оставшийся в Элладе после битвы при Саламине.

сутствии царя «горе стенало в сердце» (ст. 546). Почему же? — спрашивает вестник.

Молчанье — вот давно мой врач единственный.
...Скажу, как ты: теперь и умереть не жаль,—

двусмысленно отвечает корифей (ст. 548, 550). Нет, что-то неладно в доме Атридов... Впрочем, гонец не склонен придавать большого значения этим недомолвкам. На долю войска и без того выпало достаточно бедствий за долгие годы осады: холодные зимы и знойные летние дни, жесткая постель и одежда, кишащая паразитами. Хорошо, что теперь все прошло, можно хвастать победой и славить полководца! Однако последующий рассказ самого вестника о свирепой буре, обрушившейся на греческий флот при его возвращении на родину, о гибели в морской пучине воинов, уцелевших на войне, об исчезновении царя Менелая,—все это вносит мрачный контраст в предшествующую победную похвальбу гонца, хотя он и сам признает, что

Негоже осквернять дурною вестью день
Благословенный.

(Ст. 636—637.)

Итак, эпизоды, предназначенные по самому своему сюжетному содержанию для прославления победы Агамемнона, достаточно омрачены всякого рода таинственными недомолвками и намеками, чтобы у зрителя возникло сомнение в истинной ценности такой победы. Укреплению этого чувства особенно содействует появление гонца, с точки зрения сюжета излишнее: о взятии Трои уже известно и зрителю и хору. Но для осмысления всего значения происшедшего события монологи вестника абсолютно необходимы: из них с полной очевидностью следует, что победа, одержанная Агамемноном, превышает обычные масштабы человеческих деяний. Вспомним первые слова вестника об Агамемноне:

Торжественно его встречайте, сильного,
Повергнувшего Трою, Зевса-Мстителя
Мотыгой опрокинувшего камни в пыль.
Богов святыни, алтари растоптаны,
В земле живое семя уничтожено.
В ярмо такого разрушенья Трою впряг
Царь Агамемнон — царь счастливый, сильный муж.
Он шествует, боготворенья средь живых
Достойнейший.

(Ст. 524—532.)

Древние греки хорошо знали, насколько опасна для смертного такая похвала. Чтобы не выходить за пределы эсхиловской трагедии, достаточно вспомнить печальную судьбу «богоподобного» Ксеркса. Поэтому чрезмерное возвышение Агамемнона должно заставить зрителей насторожиться в ожидании дальнейших событий, особенно после всякого рода таинственных недомолвок, и это ожидание еще больше усиливается песнями хора.

До сих пор мы сознательно сосредоточивали внимание на речевых — преимущественно монологических сценах, подводящих к появлению самого Агамемнона. Эти эписодии последовательно раскрывают перед зрителем значение победы, одержанной верховным полководцем эллинов, с точки зрения его личной судьбы: его чрезмерное возвышение, с одной стороны, намеки на какие-то неполадки в царском доме, — с другой, приковывают внимание зрителя к событиям, непосредственно связанным с личностью Агамемнона. Но не забудем, что в трагедии речевые сцены перемежаются песнями хора и в них личная судьба царя, его индивидуальные действия получают истолкование с точки зрения общемировой закономерности, оказываются вписанными в рамки общемирового правопорядка. Из этого отнюдь не следует, что партия хора в «Агамемноне» состоит из отвлеченно-назидательных рассуждений на философские темы. Нет, вся она органически, десятками нитей вплетена в художественную ткань трагедии, создавая вместе с речевыми ее частями единое идейное и художественное целое.

Хор, состоящий, как уже было сказано, из аргосских старейшин, вступает на сцену тотчас после ухода во дворец дозорного, который торопится сообщить царице радостную весть о взятии Трои. Таким образом, зрители уже знают об этом событии, а хор еще не знает. Обильные жертвоприношения, которые во время парода сотворяют у алтарей богов по приказу царицы ее служанки, могут означать и благодарность за доброе известие и мольбу о помощи и спасении, обращенную к богам в случае какого-нибудь дурного предсказания, полученного Клитеместрой. Не зная о причине жертвоприношений, старцы предаются своим мыслям и вспоминают о событиях, сопутствовавших началу похода под Трою.

Показательно, что из воспоминаний о далеких годах Эсхил выбирает только два эпизода. Первый — предзна-

менование, посланное богами, когда греческая рать еще стояла лагерем близ дворца Агамемнона. Однажды два орла на глазах у войска растерзали беременную зайчиху, и прорицатель Калхант объяснил: так греческое ополчение, возглавляемое двумя полководцами (Агамемноном и Менелаем), разорит столицу Приама; лишь бы только не возбудить гнева богини Артемиды, покровительницы лесных тварей, которой ненавистны убийцы зайчихи. Не вняв предостережениям богов, Атриды выступили в поход. И здесь случилось то, что предсказывал вещий Калхант,— во время пребывания войска в беотийской гавани Авлиде Агамемнон оскорбил Артемиду. За это богиня наслала на флот противные ветры и обрекла его на томительное ожидание. Последовавшие за этим события и составляют содержание второго эпизода, который вспоминает хор.

... С севера, от фракийской реки Стримона подули злые ветры, ломая в гавани корабли, срывая их с якорей. Голодает войско, тоской исходит цвет аргосских мужей. Когда же прорицатель, толкуя волю Артемиды, назвал средство спасения, которое горше самой тяжелой бури, не смогли сдержать слез Атриды: Артемида потребовала принесения ей в жертву Ифигении, дочери Агамемнона. Вынужденный выбирать между спасением войска и жизнью дочери, Агамемнон, преодолевая отцовскую любовь, согласился послать на смерть родное дитя.

С потрясающей изобразительной силой рисует Эсхил жертвоприношение Ифигении... Ни мольбы девушки, ни ее призывы к отцу не остановили суровых воинов, обуянных жаждой битвы. По приказу отца возложили ее на алтарь, словно козочку, обреченную на заклание, пригнули к земле, тугой уздой сжали прекрасные уста, чтобы не сорвался с них крик проклятья совершающим жертву. Напрасно девушка мечет стрелы взоров в своих убийц, подобная прекрасной безмолвной картине, и так красноречив ее молящий взгляд, что кажется, сейчас она заговорит, зазвучит девственно чистый голос, которым любимая дочь пела за трапезой отца славление богам...

Мы видим, что воспоминания старцев о начале похода достаточно мрачны, и, таким образом, сразу же создается разительный контраст и только что отзвучавшим радостным кликам дозорного и сиянию праздничных огней перед

алтарями богов. Видно, не так уж весела победа, оплаченная столь дорогой ценой[1].

Великолепный художественный эффект, достигаемый таким ярким контрастом ликования и скорби, не является для Эсхила самоцелью: вызывая в душе зрителя волнение противоречивых чувств, поэт со всей остротой ставит перед ним вопрос о личной ответственности человека и его взаимоотношении с правящей миром волей Зевса.

В самом деле, война греков против Трои начата с санкции Зевса-Гостеприимца, пославшего Атридов отомстить Парису-Александру за похищение Елены. С этой точки зрения она оправдана и законна. Но было ли неизбежной необходимостью жертвоприношение Ифигении? Нет,— по крайней мере до той поры, пока Агамемнон не принял решения о походе, несмотря на предостерегающее знамение от Зевса. Не забудем, что орлы растерзали зайчиху, когда войско еще находилось «вблизи дворца», и что уже тогда Калхант предвидел зловещую месть Артемиды и необходимость «другой жертвы, родящей вражду между родными и ненависть к мужу»,

Ибо останется в доме
Страшный, обид не простивший, гнев — за дитя расплата.
(Ст. 154—155.)

Тогда еще не поздно было отменить поход, но Агамемнон пренебрег предостережением богов и вследствие этого по собственной воле «впрягся в ярмо судьбы».

Отвагой злой отравляет смертных
Постыдной мысли первый приступ.
Посмел отец зарезать дочь,
Чтоб войну за море бросить
Ради женщины неверной,
Чтобы сдвинуть корабли.
(Ст. 222—227.)

Заметим, что в этом рассуждении хора единственной причиной войны представляется «неверная женщина»,

---

[1] Примечательно, что Эсхил совершенно опускает тот вариант мифа, согласно которому Ифигения не погибла под жертвенным ножом, а была спасена Артемидой. Существующую версию мифа поэт отводит одной фразой: «Что дальше,— не видел, не буду говорить», — поет хор (ст. 248) и переходит к размышлениям о преступлении и возмездии.

то есть Елена, ради которой и гибнет Ифигения. Не слишком ли дорога со стороны Агамемнона расплата? А с другой стороны, как же мог верховный командующий обмануть надежды союзников, предать дело, ради которого он поднял их на войну? Где же выход из этого противоречия, кто может найти верный путь для человеческих деяний среди грозящих отовсюду заблуждений? Ответа на эти вопросы Эсхил ищет в обращении к Зевсу — верховному существу, правящему миром.

При анализе «Просительниц» мы уже отмечали, какое место занимает в мировоззрении Эсхила идея божественного управления миром. Говорили мы и о том конкретно-чувственном восприятии образа Зевса, которое характерно для этой трагедии, где Зевс выступает как родоначальник Данаид. В других трагедиях образ Зевса принимал, вероятно, более отвлеченный характер, благодаря чему религиозные идеи Эсхила значительно возвышались над обычными антропоморфными представлениями о богах его рядовых современников и приближались к философскому обожествлению природы, одинаково свойственному и Гераклиту и Пармениду[1]. Так, сохранился замечательный фрагмент из трагедии Эсхила «Гелиады», характерный именно как свидетельство такого философского пантеизма поэта:

Зевс есть эфир, и небо — Зевс, и Зевс — земля.
Зевс — всё на свете, Зевс — всего превыше.

(Фрагм. 70.)

В пароде «Агамемнона» мы наблюдаем как бы слияние антропоморфных и отвлеченных представлений о Зевсе. С одной стороны, прославляя Зевса, Эсхил вспоминает о его предшественниках — Уране и Кроне, причем приход Зевса к власти воспринимается как победа более сильного борца. С другой стороны, несколькими строками выше, обращаясь к Зевсу, Эсхил сопровождает это обращение знаменательной оговоркой: «*Зевс, кто бы он ни был, если ему угодно называться этим именем*, я так его и призываю» (ст. 160—162). Следовательно, дело не в том, как называется это верховное существо, выше которого нет ничего на

---

[1] Ср. «История греческой литературы», т. I, М.—Л. 1946, стр. 332.

свете, а в том, что оно правит миром по единому и непреложному закону:

Мудрость смертным Зевс открыл,
Дал великий им закон
Зевс: страданием учись.
(Ст. 176—178.)

В воле Зевса, подчас непостижимой и тягостной для смертных, Эсхил видит проявление высшей необходимости, управляющей миром. Но необходимость эта осуществляется через действия и поступки самих людей, свободно избирающих то или иное решение, тот или иной путь в жизни. Поскольку, однако, человеческим индивидуумам не дано угадать заранее предначертания необходимости, познание сущности и смысла бытия достигается через тяжкие испытания: «Учись страданием».

Таким образом, мы находим здесь развитие той же мысли, на которую обращали внимание при анализе ранних произведений Эсхила, в частности «Просительниц». Но в этой трагедии соотношение индивидуального и всеобщего носило достаточно однолинейный, нормативный характер: Пеласг выбирал правильное решение, исходя из интересов государства, и при этом ни в какой мере не нарушал кодекс личного поведения идеального гражданина, не преступал нравственных норм, определенных для человека. Перед ним не возникала необходимость «учиться страданием»: ему предстояло выбрать между правильным и неправильным, и победа решения, правильного для данного случая, не означала нарушения какой-то другой правды. Поэтому в «Просительницах» не возникала, применительно к Пеласгу, и проблема возмездия со стороны высших мировых сил: он перед ними ни в чем не виноват.

Иначе складываются взаимоотношения между человеком, принимающим на себя всю меру ответственности за принятое решение, и независимо от него существующей закономерной необходимостью мирового правопорядка в «Орестее». Внимание драматурга все более привлекает проблема внутренней *противоречивости* человеческого поведения, которое в одно и то же время может являться и «правильным» и «неправильным», и поэтому тема деяния и возмездия становится главной в размышлениях хора.

Мы помним таинственный намек на «кровь загубленных», которым так неожиданно закончился монолог Клитеместры о взятии аргивянами Трои. Теперь, зная содержание

парода, мы понимаем, что царица имела в виду смерть Ифигении, которая ждет отомщения. Но мы понимаем также, почему в первом стасиме старцы, думая о своем — о погибших под Троей, по существу присоединяются к мнению Клитеместры:

Нет спасенья безумцу,
Богачу, что, пресытясь
Счастьем, Правды святой алтарь
Попирает себе на гибель.
(Ст. 381—384.)

Бесспорно, что в первую очередь это относится к Парису, навлекшему гибель на Трою: в пассаже, из которого взяты цитированные слова, хор выражает удовлетворение по поводу того, что нечестивца, осквернившего домашний очаг, настигла кара Зевса. Судьба троянского царевича наглядно подтверждает, что боги не оставляют безнаказанным никакое святотатство. Чтобы еще полнее обосновать закономерность наказания, постигшего Париса, Эсхил влагает в уста старцев живописную, полную динамики картину, в которой изображается горестное одиночество обманутого и покинутого Менелая.

...Любимый образ, мнится, видит он,
Но, ускользнув из жадных рук,
На крыльях сна виденье отлетело,
Чтоб не вернуться никогда.
(Ст. 423—426.)

Но от картины страданий одного человека мысль поэта ведет к судьбам многих: по всей эллинской земле, в каждом доме остались одинокие матери и жены, повсюду гнездится горе и страх за ушедших в поход — мужей, сыновей. Знают люди, кого послали, — но возвращаются вместо мужей только урны с пеплом.

Арес — меняло, торгаш трупами,
Размен убийств правит на весах в бою.
...Над пеплом плачут родные, славят:
Был он силачом в боях
И в смертной сече славно пал
Ради жены чужого мужа.
Молчаливый звучит укор,
Злоба грузная ползет
Против царей — Атридов.
(Ст. 438—439, 445—451.)

Так осмысление божественной кары перемещается совсем в иной план: наказан Александр, но и тот, кто виновен

в гибели многих, не уйдет от расплаты. Против него — молва граждан, проклятье народа, против него — черные Эринии, мстительницы за пролитую кровь. Воистину, «и не уйдешь ты от суда мирского, как не уйдешь от божьего суда!» И хотя хор только однажды упомянул имя Атридов, ясно, что это именно они виновны в гибели многих и что им грозят удары судьбы, тем более что особенно беспощадно молния Зевса поражает тех, кто чрезмерно славен. А кто же может потягаться славой с Агамемноном— покорителем великой Трои!

Как видно из содержания первого стасима, идущий от самого начала трагедии контраст между прославлением победителя в монологических партиях и горестными размышлениями — в хоровых—все усиливается по мере развития действия. Если два-три загадочно-мрачные стиха дозорного или Клитеместры успевают только заронить семена сомнения в души зрителей, то хор в своих обширных песнях изливает горестную тревогу полными пригоршнями и выносит почти что смертный приговор царю, еще не успевшему даже вернуться из-под Трои. Осуждение Агамемнона, отчетливо выступающее в партиях хора, имеет совершенно определенное обоснование: хор обвиняет царя в гибели многих в войне из-за неверной женщины, а вовсе не в том, что Агамемнон вообще удачлив и только за одно это должен-де быть наказан богами. Во втором стасиме, который исполняется после ухода вестника и непосредственно предшествует появлению Агамемнона, содержится очень важное в этом отношении рассуждение.

Старинное издавна мненье
Есть средь людей, что счастье,
Обильно расцветши, плодится,
Не умирает бездетным;
Да только беда ненасытная
Родится, из счастья возникнув,—

поет хор, излагая распространенное представление о случайном чередовании в жизни человека удач и бедствий (ст. 750—755). Нетрудно понять, что такая точка зрения от начала до конца пессимистична: убеждение в неизбежности крушения человеческого счастья обрекает людей на бездействие и пассивность, лишает их уверенности и энергии в борьбе с испытаниями судьбы.

Поддержку подобного убеждения меньше всего можно рассчитывать найти у поэта поколения марафонских бойцов, которые своей собственной активной деятельностью завоевывали свободу и счастье родины. И Эсхил решительно отвергает такое представление о счастье, противопоставляя ему в открытой полемике свой взгляд на вещи. «Один я думаю иначе, отлично от других», — возражает хор:

Только бесчестный поступок
Родит вереницу бесчестий,
Предку во всем подобных.
А в справедливых семьях
Потомство всегда прекрасно.

(Ст. 758—762.)

Не всякое счастье неизбежно приводит к беде — только старинная *гордыня* (гибрис) родит новую *гордыню*, неодолимого, несокрушимого, нечестивого демона, дерзкую месть. А в дымных хижинах светит Правда, которая чтит чистую жизнь. Она отвращает взоры от украшенных золотом дворцов, запятнанных прикосновением грязных рук, и не склоняется перед властью богатства (ст. 763—782). Следовательно, проблема божественного возмездия имеет не только нравственную, но и социальную сторону: праведное счастье ассоциируется с честной жизнью обитателей бедных хижин, а высокомерная губительная гордыня — с владельцами богатых златых палат. Для последних главным предметом заботы должно быть соблюдение меры величия, ибо только разумная мера предостерегает смертного от заносчивости, не угодной богам. Эта идея находит дальнейшее развитие в начале следующей сцены трагедии,— единственной, где появляется, наконец, сам царь Агамемнон,— человек, личной судьбе и личной ответственности которого посвятил столько раздумий хор.

Торжественный въезд Агамемнона на колеснице в сопровождении пленной троянской царевны Кассандры и подобающей царю свиты напоминает нам аналогичные эпизоды из «Просительниц» и «Персов». Но как мало внимания уделяет Эсхил внешнему блеску и пышности этой встречи! Вместо торжественных приветствий в первых же словах хора, обращенных к царю, речь снова идет о необходимости определить «меру почитания».

Царь, Атреем рожденный, повергнувший в пыль
    Илиона венец,
Как назвать мне тебя, как почтить мне тебя,
Не кичась *чересчур*, не склонясь *свыше мер*,
    Вровень славе твоей?
Любят люди душой лицемерной кривить,
Справедливости грань преступая.

(Ст. 783—788.)

Между тем искренние друзья не станут возносить своего царя выше предела, положенного смертному, поясняют старцы. А неумеренной лести тайных недоброжелателей следует особенно остерегаться. Кого же имеет в виду хор? Речь вышедшей навстречу царю Клитеместры дает недвусмысленный ответ на этот вопрос.

Но здесь мы должны немного вернуться назад, чтобы ближе познакомиться с образом супруги царя, ибо без этого нам многое останется непонятным в центральной сцене трагедии, где лицом к лицу сталкиваются Агамемнон и Клитеместра.

Место, которое занимала Клитеместра в доэсхиловских вариантах мифа о возвращении на родину царя Агамемнона, было в общих чертах известно зрителям «Орестеи» лучше, чем нам, так как они знали произведения Ксанфа и Стесихора, до нас не дошедшие. Тем не менее выбор того или иного варианта, свое осмысление роли того или иного действующего лица сказания всегда оставались правом поэта, каждый раз придавая хорошо известному мифу своеобразную, неповторимую окраску. Именно это свое, индивидуальное, вносимое поэтом в традиционный сюжет мифа, лучше всего помогает раскрыть своеобразие его идейного и художественного замысла.

Уже в первых словах дозорного в прологе Клитеместра характеризуется как «женщина с мужским умом» (ст. 11; ср. ст. 351). Большая уверенность в себе, даже с известным оттенком высокомерия, ощущается в первом же ее диалоге с хором, когда на сомнения старцев в достоверности ее сведений о судьбе Трои Клитеместра отвечает:

Смеешься надо мной, как над девчонкою?

(Ст. 277.)

И хотя в рассказе об огненном сигнале мы слышим больше голос Эсхила, с его любовью к географическим описаниям, чем голос его героини, самый тон монологов Клитеместры—гордый и величественный—и ее манера держаться

со старцами рисуют женщину властную и полную внутренней силы. Это впечатление подкрепляется и ее заключительными энергичными словами:

Добру — победа! Без шатаний надвое
Всем, что имею, я хочу насытиться[1].
(Ст. 349—350.)

Истинный смысл этих слов станет ясным только значительно позже...

Второе появление Клитеместры на орхестре отличается еще большей экспрессией. Вестник только успел закончить первую половину своего повествования, как на пороге дворца с победоносным видом появляется Клитеместра. Прежде всего она торжествует над старцами, которые теперь-то уж могут убедиться, что она была не безумной и легкомысленной женщиной, когда доверилась огненному сигналу, а знающей свое дело правительницей, достойной женой царя. С презрением отвергает она рассказы гонца: зачем ей слушать от него то, что она скоро узнает от самого царя? А для нее — верной жены — что может быть приятнее, чем отворить ворота мужу, спасенному богом в дальних походах! Конечно, Клитеместра действительно *страстно ждет* возвращения супруга, но совсем не для того, чтобы украсить его голову венком победителя. Это известно и зрителю и хору, и тем выразительнее звучит настойчивое приказание Клитеместры вестнику сообщить царю о *верности* ожидающей его жены.

...Супругу передай теперь:
Пускай спешит домой на радость городу.
Жену найдет он, возвратившись, верною,
Какой покинул, честным псом дворца его
Сторожевым, врагом царевым недругам.
Ничто не изменилось: ни одна печать
За годы-годы с кладовых не сорвана,
И стыдных ласк мужских, молвой ославленных,
Не знало тело...
(Ст. 605—612.)

И, упиваясь своей похвальбой, в ожидании решительной минуты, Клитеместра удаляется во дворец, не выслушав даже ответа гонца. Весь ее монолог — один порыв торжествующего ликования: пришел ее час!

---

[1] Оригинал допускает и другое толкование этого пассажа: «Я предпочитаю многим благам обладанье тем, что имею», т. е. Клитеместра хочет сказать, что возможность отомстить Агамемнону дороже для нее сейчас, чем любые блага.

И вот они встретились после десятилетней разлуки: царь, сокрушитель Илиона, и его супруга. Восклицания, объятья, поцелуи при встрече — ничего этого не знала древнегреческая трагедия. Между действующими лицами прежде всего происходил обмен монологами, иногда довольно значительными по объему, и для Эсхила — зрелого художника — эти речевые куски служат уже не средством *описания* какого-либо события (монологи Даная в «Просительницах», вестника в «Персах») или героя, действующего за сценой (монологи вестника в «Семерых»), а используются для характеристики непосредственно выступающего перед зрителем персонажа.

Так, из монолога Агамемнона перед нами вырисовывается фигура полководца, по образу своих мыслей далекого от надменности и не склонного к похвальбе: он начинает и кончает свою речь благодарностью богам, которые даровали ему победу. В испытаниях судьбы он познал цену и истинной дружбе и лицемерным уверениям. Поэтому он не остается безразличным к предостерегающим советам корифея оценить по заслугам своих сограждан и домочадцев и намерен в народном собрании, при участии всех граждан, обсудить, как дальше править городом. Таким образом, Агамемнон предстает перед зрителями как благочестивый, в меру гордый, в меру «демократичный» и в меру чтящий богов правитель.

Выходящая ему навстречу Клитеместра начинает свою речь с жалоб на тягость одиночества и разлуки с мужем. Впрочем, слово «жалобы» не вполне точно передает характер патетического монолога царицы, пытающейся изобразить чувства, которые на самом деле ею не владели. Искусственность ее пафоса достигает вершины в конце монолога. Теперь остались позади все испытания разлуки, царь вернулся к домашнему очагу.

Перестрадавши столько, с сердцем радостным,
Псом, стадо стерегущим, назову его,
Корабль спасающим канатом, прочною
Опорой дома, сыном у отца одним,
Землей, пловцу нечаянно открывшейся,
Веселым днем весенним после зимних бурь,
Глотком воды для жаждущего путника.

(Ст. 895—901.)

Клитеместра как будто и сама понимает, что похвалы эти не только достаточно вычурны, но и преувеличены,

чрезмерны, и, как бы спохватившись, отгоняет от мужа зависть: ведь восторженные приветствия царицы так легко объяснить тягостью пережитых ею бедствий и испытываемым с приездом мужа воодушевлением. С точки зрения передачи эмоционального состояния действующего лица этот монолог едва ли не лучший во всей трагедии. Но зрители Эсхила воспринимали его и в другом плане: сказанного не вернешь, боги уже слышали чрезмерные величания, не подобающие смертному, и едва ли это может пойти на пользу царю. Впрочем, Клитеместра не удовлетворяется славословиями. По ее приказу прислужницы расстилают от колесницы до дворца великолепные пурпуровые ковры, чтобы нога царя, поправшего Трою, не коснулась голой земли.

Агамемнон, видимо, чувствует истинный характер приветствия Клитеместры. Не без иронии он замечает, что ее речь по своей длине почти равняется сроку его отсутствия, и, главное, решительно отказывается принимать почести «на варварский лад». Он не хочет вызывать своим поведением зависти богов — эта мысль неоднократно варьируется на протяжении всей сцены[1]. Но напрасно Агамемнон противится Клитеместре, не желая топтать ногой сребротканый пурпур — дар богов. Напрасно царь пытается спорить с супругой: играя на его самолюбии и гордости, Клитеместра вынуждает Агамемнона подчиниться своей воле; царю удается только отвязать сандалии, чтобы не ступать на ковры обутой ногой.

Итак, последнее слово осталось за Клитеместрой, но в каком резком контрасте находится ее поведение с предостережениями хора «не преступать меру»! И как проницательно говорил корифей царю о лицемерных льстецах, которые «виляют хвостом лживой любви»... После этих слов особенно таинственно и тревожно звучит напутствие, с которым Клитеместра провожает царя во дворец:

Зевс, Зевс-Вершитель, по мольбе сверши моей.
Направь надежно к цели, что решил свершить.

(Ст. 973—974.)

Если до возвращения Агамемнона в родную землю сомнения и волнения хора могли быть вызваны тем, что царю предстоял еще далекий путь через море, нежданные

[1] См. «Агамемнон», ст. 904, 947; ср. 921, 939.

испытания,— то теперь, когда царь явился живым и невредимым, наступило, казалось бы, самое время для радости и ликования. В действительности же, после ухода Агамемнона во дворец атмосфера становится еще тревожнее. Смутные и все более мрачные предчувствия овладевают хором: он снова вспоминает о безвозвратно пролитой крови — то ли Ифигении, то ли павших под Троей.

Впрочем, вскоре внимание хора привлекает пленная Кассандра, дочь Приама, которая еще не проронила ни слова с момента своего появления на орхестре, неподвижно и безмолвно восседая в колеснице, наполненной добычей Агамемнона. Она ничего не отвечает на предложение Клитеместры войти в дом и присоединиться к праздничному жертвоприношению. Только после ухода царицы Кассандра прерывает наступившее длительное молчание отчаянным воплем: «О-о, увы, увы! Аполлон, Аполлон!»

Аполлон — это тот бог, который некогда одарил Кассандру даром прорицания. Когда же она отвергла его любовь, он сделал так, что предсказаниям ее никто не стал верить. И вот теперь Кассандра в пророческом исступлении открывает перед взорами старцев зловещие картины прошлого и будущего дома Атридов.

В художественном отношении это — одна из великолепных находок Эсхила. Прежде всего дар ясновидения, которым владеет Кассандра, позволяет поэту раздвинуть поле зрения его аудитории *во времени*, охватить события и давно прошедшие и еще только предстоящие; точно также расширяются рамки *места* действия трагедии — зритель становится свидетелем того, что произойдет за пределами орхестры, во дворце Агамемнона. Таким образом, событие, изображаемое в данной пьесе, воспринимается не как отдельное, случайное, изолированное от других, а как одно звено в длинной цепи взаимно обусловленных причин и следствий.

Этот прием напоминает нам, как в первой половине трагедии личная судьба Агамемнона органически включалась в рамки общемировой закономерности при помощи сочетания диалогических сцен, имеющих сюжетную функцию, с хоровыми песнями, предназначенными для истолкования событий. Однако в сцене Кассандры эффект усиливается еще тем, что ее откровения — от бога, в то время как размышления хора исходят от людей, пусть даже и умудренных годами. Религиозная санкция, которой

освящены предсказания Кассандры, порождает известное сходство этой сцены со сценой духа Дария в «Персах», хотя можно отметить и одно существенное различие.

Сцена Дария начинается сразу же в тонах высокой патетики: хор старейшин в экстазе вызывает из подземных недр тень усопшего властелина. Иначе в «Агамемноне». Здесь нет сплошного fortissimo; сначала хор не видит в речах Кассандры ничего трагического, старикам просто жаль девушку, с которой только что надменно обошлась Клитеместра. Они понимают душевное состояние пленницы: родной город ее разрушен, погибли отец, братья, близкие, и сама она — дочь троянского царя — стала рабыней, наложницей победителя! Но ведь от судьбы не уйдешь, так не лучше ли повиноваться ей по собственной воле? Не вызывают сначала особенного волнения хора и отчаянные вопли Кассандры:

Пророчит о безрадостной судьбе своей:
Не покидает и рабыню божий дар.

(Ст. 1083—1084.)

Что же удивительного в том, что рабыня на чужбине убивается в тоске по дому?

Страж доро́г Аполлон,
Аполлон, погубитель мой,
Куда, к какому дому ты привел меня? —

в ужасе вопит Кассандра (ст. 1085—1087), на что корифей отвечает ей довольно спокойно:

То дом Атридов. Раз сама не знаешь ты,
Тебе я называю и не лгу ничуть.

(Ст. 1088—1089.)

В таком плане яркого контраста коротких, эмоционально насыщенных лирических партий одержимой троянской царевны со сравнительно спокойными, окрашенными в бытовые тона ямбическими репликами корифея, строится краткое начало сцены. Постепенно, однако, зловещая настойчивость Кассандры приводит старцев в смятение: к перекличке корифея и солиста присоединяется весь хор, и на фоне его тягостных размышлений достигают своей кульминации жуткие предсказания девушки. Когда стихает первый порыв пророческого исступления, речь Кассандры

становится более ясной и понятной, но не менее жуткой. Что же она увидела своим вещим взором прорицательницы?

...Ненавистен богам залитый кровью и покрытый грехами дом Атридов. Кровью отомстил брат брату за осквернение брачного ложа; дети плачут перед закланием, их поджаренное мясо ест родной отец. Это Кассандра вещает о том, как Фиест соблазнил жену своего брата Атрея, а тот в отместку пригласил Фиеста на пир и угостил мясом его собственных детей.

Засела в доме (и не выгнать) зычная
Ватага пьяниц, кровью человеческой
До бешенства упившихся, Эриний хор.
И песнь поют над трупами застольную
О той вине первопричинной.

(Ст 1188—1192.)

Нет, не напрасно тяготили хор мрачные предчувствия уже после того, как царь вошел в дом. Не напрасно вспоминали старцы о пролитой крови... Кассандра видит перед собой не только минувшие преступления дома Атридов, но и будущие. Как раз сейчас здесь замышляют новую беду: вот женская рука поднимается для удара, вот распростерта сеть — тенета для мужа, вот падает тело в наполненной кровью купальне. Это месть за убитых мальчиков замыслил лев, но трусливый, бессильный, прячущийся на супружеском ложе победителя. А, жена — убийца мужа, льстивая сука, как она завопила, нанося удар! И рабыне царя — покорителя Трои — скоро пасть, обливаясь кровью вещать в обители мертвых, на берегах Ахеронта...

Конечно, зрителю, знавшему содержание мифа, были понятны пророчества Кассандры, отчего, впрочем, страшная изобразительная сила этой сцены нисколько не ослабевала. Но хор не сразу может вникнуть до конца в смысл ее предсказаний, он все еще боится связать минувшие бедствия с грозящими новыми преступлениями. К тому же продолжает действовать наказание, которое обрушил на Кассандру Аполлон: прорицаниям ее, как они ни страшны, до конца не верят. И тогда, как удар топора, падает недвусмысленное слово Кассандры:

Сказала: смерть увидишь Агамемнона.

(Ст. 1246.)

Но не только это знает провидица. Ей ведома и дальнейшая судьба рода Атрея:

Но нет, мы не умрем неотомщенными;
За нас восстанет мститель, сын, казнящий мать,
Восстанет сын, за казнь отца карающий,
Беглец, бродяга, изгнанный из города;
Придет, чтоб зданье бедствий завершить сполна.
Он за отца отплатит, наземь павшего[1].

(Ст. 1279—1284.)

Смысл грядущего ясен Кассандре. Не надеясь больше продлить жизнь, девушка решительно отбрасывает знаки пророчицы — жезл и венки, которые приносили ей только бедствия,— и как простой, но сильный человек ступает навстречу неизбежной смерти. Она даже находит успокоение в том, что вместе с нею погибнет человек, который взял и разорил ее родной город. Последнее колебание — ибо в клубах дыма от сжигаемых жертв Кассандра отчетливо чувствует запах погребального костра,— и двери дворца закрываются за ней навсегда.

Небольшая пауза, заполненная размышлениями хора о бренности человеческой славы,— и вдруг дважды раздается из дворца голос смертельно раненного Агамемнона. Свершилось то, во что так упорно не хотели верить аргосские старцы. Пока они спорят о том, как поступить, распахиваются двери царского дома, и на пороге появляется Клитеместра с окровавленной секирой в руках. За ней видны два трупа: Агамемнона, окутанного рыбачьей сетью, и Кассандры.

Если и раньше в облике Клитеместры достаточно четко проступали черты демонической силы характера, то теперь они раскрываются в полной мере с исключительной художественной законченностью. Ей совершенно чуждо раскаяние при виде убитого мужа или хотя бы отвращение к собственному поступку. Напротив, она упивается совершенным злодеянием. Торжествуя, она рассказывает, как, дважды поразив царя, она добавила третий удар в честь Зевса-Покровителя мертвых, подобно тому, как на пирах возливают третью чашу во благо Зевса-Покровителя

---

[1] О мстителе за их смерть Кассандра вспоминает вскоре еще раз — см. ст. 1317—1320. Таким образом, здесь уже дается завязка сюжета следующей части трилогии.

людей[1]. Хлынувшая фонтаном кровь из раны обрызгала Клитеместру, — и каплю крови на своем лице мужеубийца сравнивает с благодатным дождем Зевса, орошающим плодоносящую землю. Глумясь над трупами покойного и привезенной им наложницы — Кассандры, она пытается оправдать свой поступок местью за убийство Ифигении, а заодно вспоминает и о любовных утехах Агамемнона под Троей[2]. Однако основательность этих мотивов опровергается тем, что Клитеместра тут же признает новым хозяином дома своего любовника Эгисфа — и так раскрывается одна из истинных причин цареубийства.

Таким образом, в поведении Клитеместры проявляется теперь не только ее могучая душевная сила, но и вырвавшиеся на простор высокомерие, надменность, кощунственная богохульная похвальба. К этому добавляются еще явные признаки властительницы-тирана. В отличие от Агамемнона, которому в центральной сцене были приданы черты «демократического» царя, склонного прислушиваться к народному мнению, Клитеместра явно отдает предпочтение силе.

Тогда царюйте надо мной, когда мечом
Меня смирите. А иное бог пошлет,—
Придется, жизнью умудренным, быть умней,—

возражает она в ответ на упреки старцев (ст. 1423—1425). Власть, основанная на силе меча, всегда вызывала осуждение у Эсхила. В финале трагедии он доводит эту тему до кульминации, воплощая ее в столкновении хора с Эгисфом. Появляющийся буквально «под занавес» Эгисф, несмотря на обстоятельное изложение причин, по которым он ненавидел Агамемнона и вдохновил Клитеместру на убийство, не способен вызвать симпатий у зрителя, и не только потому, что он, подобно Клитеместре, гордится злодеянием, но и потому, что, в противоположность своей возлюбленной, он даже не обладает силой воли и храбростью, необходимыми для совершения убийства.

---

[1] Ср. «Агамемнон», ст. 245: на пирах отца Ифигения запевала при третьем возлиянии пеан в честь Зевса.

[2] Ст. 1439. Основание для этих упреков Клитеместры зрители Эсхила могли найти уже у Гомера («Илиада»,I 112—115): Агамемнону так нравится Хрисеида, что он готов даже взять ее в свой дом в качестве законной супруги вместо Клитеместры.

Ты — баба! Домосед трусливый, дома ждал
Бойцов ушедших в поле. И с женою спал
Героя и убил его — владыку войск.
...И ты тираном хочешь стать над Аргосом?
Трус! Государя зарубить замыслил трус
И не посмел своей рукой топор поднять,—

поносит Эгисфа бранью хор (ст. 1625—1627, 1633—1635).

Ответы нового царя только подтверждают эту характеристику: в бессильной злобе Эгисф грозит старикам тюрьмой и оковами, голодом и преследованиями. Он недвусмысленно противопоставляет себя, кормчего, бессловесным и безропотным гребцам, какими в его представлении должны теперь быть аргосские граждане. Дело едва не доходит до открытой схватки между хором и телохранителями Эгисфа — только вмешательство Клитеместры предотвращает новое кровопролитие.

Что касается отношения аргосских старейшин к поведению Клитеместры, то оно значительно сложнее. Сначала хор считает царицу целиком виновной, не хочет слушать никаких ее оправданий и грозит ей ненавистью сограждан и даже изгнанием. Богохульство и преступная дерзостная похвальба Клитеместры играют в этом случае не последнюю роль. Старцы решительно отвергают попытки царицы взвалить вину на аластора — «древнего жестокого мстителя Атрея». Как, разве она не своей рукой нанесла удар? Разве не в ее воле было выбрать решение? Аластор может быть только пособником в человеческом преступлении, сам по себе он ничего не совершает. Поэтому ссылка Клитеместры на демона мести может возбудить у старцев новые раздумья о горестной судьбе царского дома, но не в состоянии спасти царицу от их гнева. Гораздо более действенным оказывается другой ее аргумент: а разве Агамемнон не виновен в смерти Ифигении? разве над ним не тяготело проклятие детоубийства, которое он теперь искупил своей кровью? «Мерой равной вершил, мерой равной платил»,— подводит кровавый баланс Клитеместра (ст. 1526—1527).

Вот когда приходится задуматься аргосским старейшинам: кто прав, кто виноват? И не в силах разобраться в сложном переплетении вины и возмездия, хор остается только при одном незыблемом убеждении: «Пока на троне царит Зевс, кто совершил — терпит» (ст. 1563—1564).

Именно на этом строилось и все доказательство Клите-

местры, но только теперь, когда хор пришел к этой мысли, ее грозная справедливость становится до конца ясной самой Клитеместре: ведь и она подлежит действию того же самого божественного закона! Убивший — платит! И гордая царица, только что упивавшаяся своей победой и призывавшая себе в союзники грозного демона Атридов, остановилась, пораженная, перед разверзнувшейся бездной: и она *совершила*, и ей *терпеть*! Вот почему ее чудовищная энергия, ее деспотическая надменность уступают место попытке договориться с мстительным аластором: ей — примириться со всем, что произошло, ему — оставить царский дом. Вот почему подавленная ожиданием новых бедствий Клитеместра в безмолвии присутствует при стычке Эгисфа со стариками и обретает дар речи только тогда, когда с обеих сторон уже сверкнули мечи:

Нет, и так довольно бедствий: кровью мы обагрены.

(Ст. 1656.)

Да, это так: пролитая кровь не остается неоплаченной, и как бы ни хотелось Клитеместре примириться с демоном мести, ее собственные преступления — измена мужу и убийство царя-супруга — не могут остаться неотомщенными.

Мы снова встречаем здесь — и притом в чрезвычайно рельефной форме — мысль о личной ответственности человека, мысль, истинность которой Эсхил стремится проверить в «Агамемноне» на судьбе каждого героя. Из развития действия в трагедии совершенно ясно, что божественная кара над Атридом осуществляется руками человека, и притом руководствующегося побудительными личными мотивами, не имеющими никакого отношения к преступлениям предков. Клитеместра казнит Агамемнона не за грехи Пелопа и Атрея, а за его собственное деяние — жертвоприношение Ифигении; это месть матери мужу-детоубийце. И действует Клитеместра не по приказанию свыше, а по своим индивидуальным побуждениям, меньше всего задумываясь над тем, что она таким образом карает сына Атрея за жестокий пир, устроенный его отцом Фиесту. Свободный в своих поступках человек, а не слепое орудие рока — таковы герои Эсхила.

Такова и Кассандра, хотя положение пророчицы делало ее, казалось бы, наименее способной к проявлению

собственной воли,— ведь она знала заранее все, чему суждено свершиться. Но Эсхил и в такой, совершенно исключительной, ситуации умеет показать самостоятельность поступков человека. Зритель не слышал от Кассандры ни слова о том, что ее гибель вообще была предназначена именно в данный момент и в таких обстоятельствах,— нет, просто она знала, что ей нечего рассчитывать на спасение, поскольку сила на стороне ее ненавистницы.

...Клитеместра уводит Эгисфа во дворец, старцы расходятся в мрачном молчании. Трагедия окончена. Какая же судьба ожидает дом Атридов?

3

Семь лет проходит между временем действия первой и второй части трилогии. Вторая трагедия — «Хоэфоры» («Совершающие надгробное возлияние») — названа так по хору пленных рабынь-служанок Клитеместры, которые по ее приказу приходят на могилу Агамемнона, чтобы совершить здесь жертвоприношение. Но еще до их появления на орхестре, в прологе, мы знакомимся с новым действующим лицом — юношей Орестом, сыном убитого царя. Достигнув совершеннолетия, он только что тайно вернулся на родину с неотступно сопровождающим его безмолвным другом Пиладом и жаждет отомстить за смерть отца. Едва успев возложить на его могилу скромный погребальный дар — прядь волос, Орест замечает приближающуюся процессию женщин под черными покрывалами со своей сестрой Электрой во главе и прячется в стороне[1].

Своим появлением у гробницы царя женщины обязаны страшному видению, которое посетило царицу минувшей ночью: прорицатели истолковали его как проявление

[1] Единственная рукопись, в которой дошли до нас «Хоэфоры», сохранилась не целиком: начало трагедии в ней отсутствует. Поэтому первые девять стихов восстанавливаются предположительно по фрагментам, цитированным у Аристофана («Лягушки», ст. 1126—1128 и 1172—1173) и у схолиастов к Пиндару и Эврипиду. Возможно, что, кроме этих стихов, в прологе содержалось также краткое повествование о том, как Орест вырос на чужбине у своего дяди Строфия (см. «Агамемнон», ст. 880—882). При всех случаях объем пролога едва ли был более тридцати—сорока стихов, и сохранившиеся двадцать один стих дают достаточно ясное представление о его содержании.

гнева умерших. Чтобы умилостивить их, Клитеместра и приказала служанкам отнести рано утром надгробные жертвы на могилу Агамемнона и совершить подобающие случаю возлияния. Это поручение ставит рабынь и особенно Электру, которая должна сопровождать жертвоприношение молитвой, в очень сложное положение. Как ей молиться? От имени дорогой супруги? Но это будет кощунством по отношению к убитому царю. Или попросить у покойника покровительства в отплату за дары, возложенные на его гробницу, — кем? Его убийцей? Может быть, просто в безмолвии вылить на могилу содержимое жертвенных сосудов и уйти, не сказав ни слова? Но это подавно оскорбительно для мертвого. Наконец по совету корифея Электра молится за тех, кому ненавистны убийцы отца,— кроме нее самой и сочувствующего ей хора, в это число входит, разумеется, Орест — далекий изгнанник, возвращения которого она с таким нетерпением ожидает:

Пускай же возвратится в добрый час Орест.
...За кровь твою отмститель пусть придет, отец!
Тех, кто убил, пускай убьет, свершая суд.

(Ст. 138, 143—144.)

Итак, затруднение преодолено: покойник благосклонно принял жертвы и мольбы. Но тут новое волнение охватывает Электру: на могиле отца она нашла прядь волос, похожих на ее собственные. Нет сомнения, это Орест прислал с кем-то поминальный дар на гроб Агамемнона. А вот и следы у могильного холма — и очертание и размеры ступни незнакомца целиком совпадают с контурами ноги Электры; потрясенная этими свидетельствами, девушка не знает, что и думать.

Несколько десятилетий спустя Эврипид в своей «Электре» вступил в сознательную полемику с Эсхилом, утверждая, что и цвет волос вовсе не является признаком родства, и размер мужской ступни всегда больше, чем у девушки, и что вообще трудно разглядеть следы на каменистом подножии надгробия[1]. Может быть, эти аргументы в какой-то степени не лишены основания, но, подходя к драматургии своего предшественника с позиций собственной творче-

---

[1] Эврипид, Электра, ст. 520—539. См. также статью И. Анненского «Художественная обработка мифа об Оресте, убийце матери, в трагедиях Эсхила; Софокла и Эврипида», ЖМНП, 1900, № 7 и 8.

ской практики, Эврипид не заметил, как искусно Эсхил, пользуясь самыми простыми приемами, подготовляет встречу Ореста с Электрой. Сначала мысли девушки были далеки от возможности скорой встречи с братом. За годы, прошедшие после смерти отца, она так привыкла к одиночеству, что хор должен напомнить ей об Оресте[1]. Теперь трижды подряд его имя звучит в надгробной молитве Электры[2]. Затем она видит прядь волос—она уже уверена, что это подарок Ореста[3], тотчас за этим след ноги подкрепляет ее в убеждении, что Орест близко,— и вот он, наконец, выходит из укрытия. Убедившись в симпатиях служанок к покойному царю и его детям, Орест может открыться сестре в их присутствии.

После краткой сцены опознания его Электрой Орест сообщает о цели своего прибытия: сам дельфийский Аполлон приказал ему отомстить убийцам отца той же мерой. В противном случае на сына, не исполнившего долга кровной мести, обрушатся из подземных недр проклятия умерших, его постигнут невыносимые физические и нравственные мучения: проказа, безумные видения, отвращение к нему со стороны окружающих. Конечно, смертный должен повиноваться столь красноречивым повелениям ясновидящего бога, и таким образом решение Ореста отплатить смертью за гибель отца выступает в начале трагедии еще не как результат свободно сделанного им выбора, а как подчинение воле бога. Правда, в конце монолога Орест приводит и некоторые личные мотивы своего решения: это его нужда, отчаянное положение нищего изгнанника и желание освободить своих сограждан-аргосцев, мужественных завоевателей Трои, от рабского ярма, которое надели на них нынешние правители[4]. Но оба эти мотива не получают здесь дальнейшего развития и выступают как подчиненные, сопутствующие главному и основному—приказу Аполлона.

Однако Эсхила, достигшего такой вершины идейной

---

[1] «Хоэфоры» ст. 115.

[2] Там же, ст. 131, 136, 138.

[3] Там же, ст. 194.

[4] Там же, ст. 299—304. Политическая оценка власти, установившейся в Аргосе после убийства Агамемнона, дается и хором в пароде (ст. 55—60: *почитание* гражданами своего царя сменилось *страхом* перед новыми господами) и Орестом после совершения убийства (ст. 973: «Глядите на двух тиранов страны»).

и творческой зрелости, как «Агамемнон», не могла заинтересовать столь прямолинейная постановка вопроса: Аполлон приказал — Орест убил. Человек, действующий как слепое орудие бога, не мог стать героем трагического конфликта в драме Эсхила. Ведь одной из самых замечательных сторон эсхиловского трагизма является как раз осознание героем стоящей перед ним задачи и выбор пути, по которому он теперь будет неотступно следовать. Даже в «Просительницах», наиболее архаичных в изображении индивидуального героя, действия Пеласга вызваны не столько волей Зевса-Покровителя чужеземцев, сколько его собственной убежденностью в правоте предпринимаемого дела. Средства изображения этого конфликта различны: от прямолинейных раздумий Пеласга под непрекращающимся давлением Данаид до великолепных сцен с участием Клитеместры, но мировоззренческая сущность их едина. В «Хоэфорах» процесс созревания *внутренней* личной решимости Ореста отомстить убийцам отца, первой из которых является его собственная мать, происходит в рамках большого коммоса — широко развитой вокально-декламационной сцены с участием хора и трех солистов — Ореста, Электры и корифея[1].

В отношении структуры, коммос «Хоэфор» без всякого сомнения является одним из замечательнейших творений как в драматургии Эсхила, так и во всей древнегреческой поэзии. Сложное переплетение симметричных вокальных партий солистов и хора, сочетание их в ритмические группы создает искусную музыкальную архитектонику этой сцены, занимающей ключевое положение не только для «Хоэфор», но и для всей трилогии.

Основной принцип трагедийной лирики — симметрия строф — применен здесь так, что первая, бóльшая, часть коммоса делится на четыре триады строф, причем внутри каждой триады эквиритмичны обрамляющие, крайние строфы, а средняя строфа первой триады симметрична средней строфе второй; соответственно строится вторая пара триад — третья и четвертая. Таким образом, получается следующая схема, напоминающая соотношение тем и реприз в сонате или симфонии: aba, cbc, ded, fef. При этом первая

---

[1] Анализу этой интереснейшей сцены было посвящено немало работ. Последняя из них и наиболее обстоятельная: A. Lesky, Der Kommos der Choephoren. Wien und Leipzig. 1943. Там же — оценка всей предшествующей литературы.

строфа каждой триады принадлежит Оресту, вторая — хору, третья — снова солисту, Электре. Трехчленные триады отделяются друг от друга анапестическими речитативами корифея, которые, подобно несущим опорам здания, придают ему удивительную цельность и прочность. Формальное совершенство коммоса соответствует строгой внутренней логике, пронизывающей развитие образа Ореста от подчинения внешнему приказу к внутренне осознанному решению.

Во вступительных анапестах корифея определяется сущность предстоящего действия Ореста с точки зрения мирового закона Правды — закона возмездия:

«Пусть ударом смертельным смертельный удар
Отомщен будет. Пусть терпит тот, кто свершил»,—
Так гласит трижды древнее слово.
(Ст. 312—314.)

Итак, божий приговор Клитеместре[1] уже давно вынесен. Божьей волей определен и мститель — Орест, но на протяжении всего коммоса об этом никто не вспоминает: речь идет о внутренней готовности Ореста к совершению мести. Прежде чем решиться на нее, Орест считает необходимым заручиться могущественной помощью покойного царя; поддержанный хором и Электрой, он обращается к умершему. Первая триада строф, составляющих коммос, и по форме и по содержанию близко напоминает погребальный плач, «тренос»[2], но в рамках традиционной фольклорной заплачки намечаются элементы психологической характеристики ее участников — неуверенность Ореста, жалобы исстрадавшейся Электры, надежда на могущество подземных сил, присущая хору. О деле, для которого прибыл в Аргос Орест, пока не сказано ни слова.

Характерными чертами оплакивания умершего отмечена и вторая триада строф. Если бы под Илионом нашел ты, отец, гибель, сын твой славился бы вечно среди людей,— начинает Орест новую строфу, и его слова напоминают жалобы родных и близких гомеровского Одиссея, которого

---

[1] Вспомним финал «Агамемнона», ст. 1564, 1658.

[2] Так называют его сами участники — см. ст. 334—335, 342. Ср. также в ст. 321 и 330 близкое по значению к «треносу» слово γόος — «вопль», «плач».

они считают погибшим после падения Трои[1]. Электра вносит свое дополнение в пожелания Ореста: лучше бы отец не погиб под стенами Трои, не был похоронен на берегах Скамандра, лучше бы нашли себе бесславную гибель[2] его убийцы. Корифей, подхватывая мысль об убийцах, энергично и безжалостно возвращает брата и сестру к печальному настоящему.

А на деле, двойной свищет плетью беда:
Наш заступник — в земле, а на троне царят
Оскверненные кровью убийцы. Отцу
Выпал жребий жестокий, но горше его —
Та беда, что детей придавила.

(Ст. 375—379.)

Слова хора неумолимо напоминают Оресту о необходимости *действовать*: пусть Зевс свершит кару над убийцами[3], молит он. Обратим внимание, что с момента появления Ореста он еще ни разу не назвал виновной в смерти отца одну Клитеместру: до сих пор он везде говорил об убийцах во множественном числе, имея в виду Клитеместру и Эгисфа и, может быть, даже в первую очередь Эгисфа[4]. Не Орест, а хор впервые со всей определенностью называет раздельно обоих виновников смерти царя: мужа и *жену* (ст. 387). С этого момента в коммосе почти забывают об Эгисфе и все внимание зрителя концентрируется на проблеме матереубийства[5]. Чтобы укрепить Ореста в сознании необходимости этого поступка, корифей снова напоминает о незыблемом законе: кровь — за пролитую кровь, гибель — за гибель. Однако по тому же закону, по которому Орест обязан отомстить за гибель отца, он навлечет на себя месть богов за гибель матери, и с ним вместе погибнет его род. Именно этими страшными мыслями вызваны мучительные сомнения Ореста:

---

[1] «Одиссея», I 236 сл., XIV 366 сл. и о самом Агамемноне XXIV 30—34.

[2] Ср. также в «Одиссее», III 256—261.

[3] Я принимаю в этом случае толкование слова τοκεῦσι, предложенное Лески,— см. цит. работу, стр. 65.

[4] «Хоэфоры», ст. 273, 304— в последнем специально подчеркивается, что у убийцы, т. е. Эгисфа, *женское* сердце, и это скоро обнаружится (ст. 305). Об убийцах во множественном числе говорит до известной поры также Электра и хор: ст. 117 142, 144, 267, 367, 377.

[5] Эгисфа поминает только раз в ст. 482 Электра.

Увы, увы! Мертвых владыки,
Убитых проклятья властные,
Глядите, остались в роду Атридов
Последние мы, обесчещены.
Что же нам делать, Зевс?

(Ст. 405—409.)

По справедливому замечанию одного из исследователей коммоса «Хоэфор» «нигде на протяжении всей сцены Орест не отстоит так далеко от своего деяния, как именно здесь»[1], и сила его отчаяния такова, что оно на время передается даже хору. Вместе с тем именно здесь, после сильнейшей нравственной депрессии Ореста, начинается могучее нарастание активности Электры и хора. В шести следующих строфах они попеременно рисуют перед взором Ореста все злодеяния, совершенные его матерью. Да, именно *матерью*, — больше нельзя избегать этого слова, потому что иначе нельзя вооружить душу Ореста на бой. Грозно звучит оно в словах Электры[2], в ее озлобленной речи, которой завершается триадическая часть коммоса и подготовляется переход к энергичным ямбическим строфам, знаменующим высшее выражение экспрессии в убеждениях хора и Электры[3].

...Даже рабыни, пленные служанки в доме царя, вопили и раздирали щеки в своей половине, оплакивая горестную участь господина, а преступная мать (ст. 430) учинила преступные похороны царю без участия граждан, без плачей. Пусть и это знает сын: труп расчленили, чтобы и в загробном мире лишить покойника способности мстить убийцам[4],— можно ли представить большее надругательство над убитым! А сестра Электра? Хуже, чем со злой собакой, обращались здесь с несчастной царевной, и долгие годы прятала она от людей потоки слез,— заметь и это в своем сердце, брат.

---

[1] А. Лески, цит. раб., стр. 80.

[2] «Хоэфоры», ст. 422, ср. 419.

[3] В дальнейшем я исхожу из предложенной Виламовицем и поддержанной Снеллем, Поленцом и Лески перестановки ст. 434—438 после стиха 455. Этим достигается и более строгая композиция симметричных ямбических строф (ghi-ghi) и чередование хоровых партий с сольными строфами Электры, завершаемое решительными словами Ореста.

[4] Ср. этот обычай с частыми сообщениями П. Мериме в его «Гуслях» о необходимости пронзить колом сердце вурдалака, чтобы лишить его силы.

Ты слышишь? Пусть мои слова[1],
Твой слух пронзив, достигнут дальних недр души.
Что было, ты все узнал,
Что будет, гнев скажет твой.
Неутомим будь: пора свершить месть! —

присоединяется к Электре хор (ст. 451—455). И Орест решается:

Увы, весь позор открыла ты мне!
За отцовский позор заплатит она:
Свершится воля бога,
Свершится моей рукой.
Убью ее — потом пусть погибну!

(Ст. 434—438.)

Итак, в результате внутренней борьбы человек приходит к осознанной потребности выполнить волю бога,— и, следовательно, взять на себя всю полноту ответственности за свой поступок. Специфичность эсхиловской техники раскрытия образа состоит в том, что чувства и мысли человека, которые в действительности *совмещены* во времени, она изображает *последовательно*, одни за другими. Это — бесспорный пережиток архаической стадии художественного мышления, отчасти напоминающий гомеровский «закон хронологической несовместимости»: два действия, происходящие одновременно, но в разных местах, изображаются как совершающиеся одно *после* другого. Но указанный элемент архаики, как мы видели, не мешает Эсхилу с исключительным художественным мастерством показать процесс формирования личной решимости героя. Подтверждение этому дает и дальнейшее развитие трагедии.

Хотя Орест, по справедливому замечанию корифея, уже «направил душу к действию» (ст. 512), он хочет еще узнать, почему Клитеместра решила выслать женщин для совершения возлияний. И вот что рассказывает ему корифей: Клитеместре приснилось, что она родила змея, завернула его в пеленки и поднесла к своей груди; тогда змей укусил ее в сосок, так что вместе с молоком выступил сгусток крови.

---

[1] Недостающую в оригинале ямбическую стопу в начале этого стиха я восполняю по Виламовицу (κλύεις). Это сильнее, чем предложенное Мазоном и Мэрри γράφου — «заметь», хотя оно находит поддержку в заключении предыдущей строфы.

Каково же назначение этого сообщения здесь, в середине трагедии? Не естественнее ли было бы, если бы зритель услышал его в самом начале парода, там, где хор впервые упомянул о «полуночном крике, вздымающем волосы и вселяющем ужас»? Конечно, с точки зрения логической последовательности повествования это было бы проще и короче. Но Эсхил руководствовался логикой художественной. Лишнюю живописную деталь, пусть даже образ, не лишенный символического значения,— вот что дал бы этот рассказ в начале трагедии. Теперь же, после коммоса, сообщение корифея остается не изолированным описанием, а органически включается в развитие образа Ореста: после того как он в полной мере осознал для себя необходимость матереубийства, он получает новое подтверждение этому в ее вещем сне.

С другой стороны, таким путем Орест узнает, что и Клитеместра готова к трагическому поединку, ибо дурное предзнаменование заставит ее напрячь все силы в предстоящей борьбе. Следовательно, Оресту надо хорошо подумать, как подготовить победу. Пассивное повиновение приказу Аполлона окончательно уступает место активному действию индивидуума, осознавшего стоящую перед ним цель и трудности, связанные с ее достижением.

Выслушав рассказ корифея, Орест посвящает хор и Электру в подробности разработанного им плана и отдает краткие и точные распоряжения, как кому вести себя в дальнейшем. Электра уходит в дом, чтобы оказать в случае необходимости помощь Оресту[1], а сам он вместе с Пиладом удаляется, чтобы принять обличье странников, идущих из Фокиды.

Хор остается один на орхестре и предается размышлениям о губительной силе женской любовной страсти,

---

[1] «Хоэфоры», ст. 579. Впрочем, больше Электра не появится, и этот стих — остаток одной из версий мифа, в которой Электра действительно принимала участие в мщении убийцам отца. В качестве свидетельства может быть использован сохранившийся рисунок на вазе. Точно также излагаемый несколькими строками выше план Ореста убить Эгисфа, как только тот поднимется навстречу ему с царского трона, восходит, вероятно, к Стесихору и в дальнейшем течении трагедии не используется. Все это — рудименты разных вариантов мифа. Поэтому трудно согласиться с Дж. Томсоном, который строит сценарий второй половины «Хоэфор» с участием Электры и на этом основании делает вывод об эволюции ее характера («Эсхил и Афины», стр. 269—271).

самый наглядный пример которой — любовь Клитеместры к Эгисфу. Выдвинутый здесь на первый план мотив прелюбодеяния Клитеместры, о котором в «Агамемноне» упоминалось только вскользь под конец трагедии, придает мести Ореста за отца еще большее обоснование, а Клитеместру лишает последнего права на сострадание.

Итак, нравственные и религиозные мотивы предстоящего поступка Ореста выяснены с достаточной полнотой, и само осуществление его плана занимает немного места. Под видом странников, принесших весть о мнимой смерти Ореста, подлинный Орест и Пилад встречаются с Клитеместрой и без труда проникают во дворец. Вскоре оттуда выходит старая кормилица, которую послали за Эгисфом, а спустя некоторое время и сам он появляется на орхестре. Три действующих лица последовательно проходят перед зрителями, реагируя каждое по-своему на известие о смерти Ореста.

В Клитеместре сначала как будто просыпается материнское чувство: она разражается причитаниями об умершем сыне. Впрочем, его смерть взволновала ее скорее как еще одно проявление «необоримого проклятья», тяготеющего над царским домом; если оно настигло Ореста, находившегося так далеко от «погибельной трясины», то найдет, наверное, путь и в аргосский дворец... Что касается самой смерти сына, то горе Клитеместры — притворное. Это видно из того, что она изображает дело таким образом, будто Орест сам из благоразумия держался подальше от родного дома, а не был изгнан узурпаторами. Умело скрывает за словами соболезнования свои истинные чувства Эгисф — только настойчивое желание самому убедиться в достоверности сообщения, принесенного чужеземцами, выдает тайную радость Эгисфа по поводу гибели человека, который мог стать мстителем за Агамемнона[1].

И лишь одна старая няня, выкормившая своей грудью Ореста, искренне и непритворно предается горю. С исключительной художественной смелостью Эсхил вводит в трагедию совершенно бытовой образ старухи, для которой самые прозаические воспоминания о первых годах жизни Ореста составляют весь смысл ее жизни. С трогательной непосредственностью она рассказывает о своем умении

[1] О притворстве Клитеместры и радости Эгисфа говорит несколько позже и кормилица — см. ст. 738—739, 742.

угадать желания и потребности младенца — дать ли ему поесть, посадить ли на горшок,— и о запачканных пеленках, которые ей много раз приходилось застирывать.

Само действие развертывается почти с молниеносной быстротой. Как всегда, Эсхила интересует в первую очередь не внешняя сторона события, а моральная позиция участвующих в нем героев. Не успел Эгисф войти в дом, как раздается его предсмертный вопль, и тотчас из дворца выбегает испуганный слуга, который с силой стучится в женские покои. На тревожный вопрос царицы он отвечает загадочным афоризмом:

Я говорю: живых пронзают мертвые.

(Ст. 886.)

Эти слова, как вспышка молнии, озаряют сознание Клитеместры. Теперь ей ясно, что нужно делать: схватив топор, она направляется во дворец:

Увидим: победим ли, победят ли нас!

(Ст. 890.)

В последний раз мы видим Клитеместру в ее демоническом порыве, которому, впрочем, не суждено осуществиться. Перед лицом Ореста, устремляющегося на нее с окровавленным мечом в руке, Клитеместра не прибегает к силе, а взывает к его сыновнему чувству: неужели он не пощадит ту грудь, которая его вскормила? Столкнувшись с матерью лицом к лицу, Орест мгновение колеблется:

Пилад, что делать? Как я мать убить решусь?

(Ст. 899.)

«А ты забыл о повелении Аполлона?» — отвечает ему Пилад (это его первые и последние слова за всю трагедию), и этого оказывается достаточным, чтобы снова направить Ореста на путь действия. Он видит перед собой убийцу своего отца, а не свою мать. Напрасно Клитеместра неустанно напоминает ему, что он — ее сын[1], что перед ним — его мать[2], Орест этого не хочет замечать; его мысли заняты только местью за отца[3]. Он уводит Клитеместру во дворец,

---

[1] παῖ — 896, τέκνον —896, 910, 912, 920, 922, τεκοῦσα —928.
[2] Ст. 922, 924.
[3] Ст. 905, 909, 915, 925, 927.

чтобы убить ее рядом с Эгисфом,— напоминание о ее измене мужу должно лишний раз укрепить решимость Ореста.

И вот снова, как в финале «Агамемнона», растворяются дворцовые ворота, и снова над двумя трупами — мужчины и женщины — стоит отомстивший за пролитую кровь. Есть, правда, и существенное различие в положении обоих убийц. В «Агамемноне» это была одержимая неистовством, изменившая мужу надменная жена, ведущая на престол правителя-деспота, ненавистного аргосским гражданам. В «Хоэфорах» божий суд совершил чистый юноша, послушный воле Аполлона и избавивший государство от двух осквернителей царского дома, притеснителей и тиранов. В этом отношении поступок Ореста получает полное одобрение хора, ликующего по поводу избавления аргивян от «двух драконов»[1].

Но почему же в руках у Ореста старая окровавленная сеть — орудие убийства Агамемнона? Разве вина Клитеместры не известна богам и людям и требует еще доказательств? Для богов и всех людей, кроме одного,— нет. Только один человек нуждается сейчас в оправдании своего поступка, и не перед другими, а перед самим собой,— и этот человек Орест, потому что только теперь он начинает ясно сознавать, какое страшное преступление он совершил, убив собственную мать. До сих пор он только один раз назвал Клитеместру матерью — в вопросе, обращенном к Пиладу. Ни в рассказе о повелении Аполлона, ни в коммосе, ни при изложении плана мести Орест ни разу не произнес этого святого и страшного для него слова. Клитеместра была для него убийцей отца, заслужившей месть,— и этим все было сказано. Зато теперь, когда Клитеместра убита, он понимает весь ужас происшедшего и ищет оправдания своему преступлению:

Сеть разверните, пусть кругом глядит народ
На саван, что опутал мужа сильного.
И пусть отец — не мой, но тот, всевидящий,
Бог Гелиос, увидит преступление,
Что *мать* моя свершила. Пусть свидетелем
Мне будет в день суда, что справедливо я
Мать поразил.

(Ст. 983—989.)

---

[1] Ст. 1044—1047; ср. 942—945, 973—974.

И в самом деле, как назвать женщину, замыслившую и совершившую такое ужасное преступление против мужа,— мужа, от которого она носила под поясом сладостное бремя? Как назвать это страшное орудие убийства, которым охотно воспользовался бы бандит с большой дороги,— саваном для мертвеца, западней для зверя, силками, тенетами, капканом? Да, все это так, вина Клитеместры очевидна, и Орест может еще раз сказать:

Я мать убил, и право я имел на то:
Богам мерзка она, отца убившая.

(Ст. 1027—1028.)

Но и его собственный поступок, матереубийство, не перестает быть грехом, независимо от причин, по которым он совершен. Таким образом, в финале трагедии мы снова наблюдаем уже отмеченную нами особенность драматической техники Эсхила: решимость отомстить и сыновнее чувство к матери, которые в душе Ореста действуют одновременно, изображаются поэтом последовательно, ибо иначе он еще не умеет раскрыть каждое из них. Поэтому в диалоге с Клитеместрой перед убийством мы видим Ореста-мстителя, а в сцене после убийства — Ореста-сына.

В «Хоэфорах» внимание художника все больше сосредоточивается на отдельном человеке, на процессе выработки его внутреннего решения, его личной ответственности. Этеокл в «Семерых» и даже Клитеместра в «Агамемноне» (при всей яркости ее характеристики) предстают перед зрителями с уже готовым, созревшим в глубине их сознания решением. Образ Ореста дан Эсхилом в становлении, показаны не только мотивы его поведения, но и их воздействие на сферу чувств героя. Речь идет снова не о психологической индивидуализации характера в современном смысле слова; конечно, образ Ореста по-прежнему остается типизированно-обобщенным: всякий сын, перед которым жизнь поставила бы вопрос в такой форме, как перед Орестом, должен был бы, по представлениям родового строя, поступать так же, как и он. Сами нравственные нормы V века до нашей эры определяют характер его сомнений и колебаний. Но вместе с тем Орест выступает как человек, *ищущий обоснования* своему поведению, а не как слепое орудие божества (таких героев у Эсхила вообще нет!).

Воля бога остается и в финале трагедии внешним фактором, к которому Орест обращается за помощью только потому, что собственными средствами не может разрешить возникшего противоречия. Когда юношу окружают кошмарные Эринии, «гневные псицы», преследующие за пролитие материнской крови,— только тогда вспоминает Орест о внешних силах, побудивших его к матереубийству; это был приказ Аполлона, и сын Агамемнона устремляется к святилищу дельфийского бога, чтобы здесь получить очищение от скверны.

Вот уже третий раз, как над царским дворцом
Пролетел ураган,
Поднялось грозовое ненастье,—

заключает трагедию хор (ст. 1065—1067). Первое бедствие — несчастный пир Фиеста, второе — гибель Агамемнона. Теперь пришло третье — бедствие это или спасение?

Где ж предел, где конец,
Где навеки уснет
Родового проклятия злоба?

(Ст. 1074—1076.)

Поступок Ореста оказался вовлеченным в колею родового проклятия, победа стала преступлением. Кто совершил — терпит. Этим выводом кончалась и первая трагедия трилогии. Что же дальше? В пределах представлений о родовой мести дальше пути нет — Эринии, мстительницы за материнскую кровь, будут гнать по всему свету обезумевшего Ореста, будут пить из него кровь, пока преступник не рухнет бездыханным на землю. Но это значит, что сами божества посрамят закон другого бога — Аполлона, который призвал Ореста к мести и поклялся не предавать его. Следовательно, в конфликт окажутся вовлеченными высшие силы, те самые, которые вершат волю Зевса: «Совершивший — терпит». Но это только одна сторона вопроса.

Другая сторона проблемы уже неоднократно освещалась в нашем изложении, подведем здесь итоги. Казнь Клитеместры есть восстановление нарушенной справедливости: жена не смеет поднять руку на мужа. Тем не менее матереубийство остается преступлением, может быть, самым страшным из всех возможных, ибо матереубийца

лишает жизни существо, которому он сам обязан жизнью. Именно поэтому Орест, не в пример Клитеместре, так тяжело переживает совершенное им злодеяние. В личной судьбе Ореста достигает вершины внутренняя противоречивость родового проклятия, в рамках которого справедливое отомщение всегда есть вместе с тем новое осквернение рода. Таким образом, проблематика *божественного* возмездия находит выражение в наиболее напряженном и остром конфликте *человеческого* поведения и сознания — возможности и правомерности матереубийства. Как и первая часть трилогии, вторая трагедия снова завершается вопросом, — конфликт налицо, но разрешение его еще не найдено. Не забудем, однако, что зрителям предстояло увидеть еще третью, последнюю, часть трилогии.

4

С площади перед дворцом Атридов, где разыгрывалось действие двух первых частей трилогии, мы в третьей, последней, трагедии переносимся в Дельфы, к святилищу Феба-Аполлона. Здесь, у алтаря бога, нашел убежище Орест, но здесь же настигли его Эринии.

Эринии — одни из древнейших божеств греческой религии, сохранившиеся еще от времен матриархата[1]. Это — старинные родовые богини кровной мести, дочери Земли или Ночи, первоначально — защитницы материнского права и поэтому особенно яростно преследующие матереубийц. Правда, впоследствии, с победой патриархата, их функции расширились, включив в себя месть за всякое кровопролитие, совершенное в пределах рода, — и мы встречаемся с такой расширенной компетенцией Эриний и в трилогии «Орестея» и в других трагедиях Эсхила[2].

---

[1] Первым памятником, содержащим имя Эринии (в единственном числе), является табличка микенской эпохи из кносского дворца на о-ве Крите, где в религии вообще были сильны традиции матриархата. Однако фрагментарность надписи (1. 8, 390) не позволят установить, каковы были функции этой богини.

[2] В «Семерых» — «отцовская Эриния» сыновей Эдипа, ст. 70, 700, 723, 791, 887, 977=988; «Агамемнон», ст. 991, 1119, 1190, 1433; «Хоэфоры», ст. 283—284, 402, 577, 652; «Эвмениды», ст. 316—320, 354—356, 421. В «Агамемноне» Эриния упоминается дважды, в связи с преступлением Париса и Елены (ст. 59, 749), но оно тоже в огромной мере связано с осквернением домашнего очага.

Но в последней части трилогии они, естественно, выступают главным образом как мстительницы за матереубийство[1] и поборницы материнского права вообще. Вместе с тем эти страшные богини, подобно всем хтоническим (подземным) божествам, совмещали в себе и карающие и благодатные функции, как их мать Земля, то одаряющая смертных богатым урожаем, то губящая их голодом. Поэтому в Афинах их чтили под именем «Эвменид»— «благосклонных», и этим культовым прозвищем Эриний (их превращение в «благосклонных» произойдет в финале) назвал Эсхил последнюю часть «Орестеи»,— трагедию «Эвмениды», в которой грозные преследовательницы Ореста составляют хор.

Итак, именно от них ищет убежища Орест в храме Аполлона, и традиционные ворота в стене, замыкающей сзади орхестру, изображают на этот раз вход в святилище Феба. Пифия, престарелая пророчица бога, направляется к храму, чтобы после произнесения обычной молитвы в честь Аполлона, Афины Паллады, Зевса и других богов приступить к прорицаниям в ответ на вопросы собирающихся сюда эллинов. Вот она входит в двери — и тотчас стремительно выбегает назад, испуганная ужасным зрелищем: к алтарю бога припал человек, обагренный кровью и с веткой молящего в руках, а вокруг него дремлют страшные чудовища, которых Пифия не решается даже назвать женщинами. Черные, отвратительные, с головой и руками, оплетенными змеями, они так храпят во сне, что к ним страшно приблизиться, а из закрытых глаз сочатся кровавые слезы. Не в силах глядеть на эту мерзость и тем более находиться с ними под одной крышей, Пифия покидает орхестру.

Тотчас распахиваются двери храма, и перед нами открывается картина, только что описанная Пифией. Правда, теперь прибавилось и новое действующее лицо — сам бог Аполлон, который снова обещает не предать Ореста, как он обещал это, призывая юношу к совершению мести[2]. Мы отчасти видим уже исполнение божественной клятвы: по приказу Феба волшебный сон одолел Эриний,

---

[1] «Эвмениды», ст. 222—223, 256, 261, 268, 327, 425, 427, 493 587, 595, 599, 653, 761.

[2] Ср. «Эвмениды», ст. 64 и «Хоэфоры», ст. 269.



Апполон совершает обряд очищения Ореста в присутствии спящих Эриний. Южноиталийский краснофигурный кратер. Конец V в.

которые не посмели тронуть Ореста у дельфийского алтаря. Однако Аполлон, совершив над убийцей обряд очищения[1] и продолжая держать в плену сна его преследовательниц, тем не менее не в силах избавить от них своего подопечного навсегда. Он велит Оресту бежать в Афины, чтобы там у алтаря богини Афины и перед лицом беспристрастного суда найти себе оправдание.

С уходом Ореста начинается еще более активная деятельность всяких сверхчеловеческих и потусторонних сил. Сперва среди спящих Эриний появляется окровавленный призрак Клитеместры: сама земля, которая не приняла ее души, пока не отомщен убийца, взывает к мести за материнскую кровь. Клитеместре сто́ит не малых усилий разогнать тяжкий сон Эриний. На ее гневные упреки в бездействии спящие чудовища отвечают глухим стоном: об этом свидетельствуют выразительные ремарки («стон», «вопль», «дважды пронзительный вопль»), принадлежащие, вероятно, самому Эсхилу; сохранение подобных авторских указаний представляет редкий случай в списках античных трагедий. Таким образом, хор начинает играть, еще не произнеся ни слова,— но вот Эринии проснулись, обнаружили пропажу добычи и в дикой пляске заметались по орхестре, обвиняя во всем происшедшем Аполлона.

Их возмущенные вопли и составляют содержание парода; впрочем, термин этот в данном случае может быть применен только условно: это не *выход* хора, ибо он с самого начала находится на орхестре, а его первая песня. Построена она тоже достаточно своеобразно: первая пара строф составляется из кратких, исступленных выкриков отдельных Эриний; потом уже они сливаются в общий хор. Подчеркнутая экспрессия этой сцены создается, в частности, одним из излюбленных приемов Эсхила — накоплением слов от одного корня.

«Бедствуем мы, подруги, бедствуем ужасной бедой»,— вопит одна Эриния. «Много бедствовала я — и напрасно»,— вторит ей другая («Эвмениды», ст. 143—145). «Вором ты стал, сын Зевса», «своровал матереубийцу»,— перекликаются возмущенные голоса Эриний (ст. 149 и 153); «тяжким-претяжким холодом» сковал их во сне упрек Клитеместры

---

[1] См. ст. 280—283.

(ст. 161); «самозванно, самовольно» нарушил Аполлон права Эриний (ст. 170)[1].

Появление Аполлона прерывает поток их излияний. Сам внешний вид лучезарного бога, являющегося в полном вооружении, с луком в руках и колчаном за спиной, создает резкий контраст страшным богиням мести. Омерзительные на вид, сосущие кровь у смертных[2], Эринии ненавистны богам[3] и оскверняют своим присутствием чистый храм Феба. Завязавшаяся бурная перебранка Аполлона с Эриниями отчетливо свидетельствует, что конфликт переместился непосредственно в компетенцию высших сил,— и спор между ними будет продолжен в дальнейшем. Пока же, не добившись от Аполлона содействия, Эринии покидают орхестру, чтобы снова, подобно гончим собакам, идущим по следу, мчаться вдогонку за Орестом.

Место действия меняется — в сохранившихся трагедиях Эсхила это первый и единственный пример нарушения «единства места», однако имеются свидетельства, что подобным приемом поэт пользовался и еще в одной трагедии[4]. Самое это правило, вообще говоря, вовсе не было обязательным для античной драмы, и тем более в той мере, в какой требовали его соблюдения теоретики классицизма[5]. В тех случаях, когда перенесение действия в другое место

---

[1] Эсхил сближает между собой и сходно звучащие слова, между которыми нет никакой этимологической связи. Так в ст. 155: ὄνειδος ἐξ ὀνειράτων.

[2] Ст. 184. Ср. также ст. 264—266, 302, 350.

[3] Так характеризует их неоднократно Аполлон: ст. 191—192, 197, 644, 722.

[4] В XX томе Оксиринхских папирусов опубликован фрагмент (№ 2257, фр. 1) какого-то рассуждения о пьесах, в которых меняется место действия. По восстанавливаемой фразе «в Афины из Дельф» можно догадаться, что речь идет как раз об «Эвменидах», а ниже сообщается, что еще в какой-то трагедии в первой части сцена представляет Этну, во второй—Ксуфию (местность в Сицилии), в третьей—снова Этну, оттуда действие переносится в Леонтины и, наконец, в Сиракузы, где и происходит все остальное. Так как все перечисленные города и местности находятся в Сицилии, вполне вероятно предположение, что в новом документе идет речь о трагедии Эсхила «Этниянки», написанной им по заказу сицилийцев в конце 70-х годов.

[5] В «Поэтике» Аристотеля о нем нет ни слова, и по верному замечанию Ф. А. Петровского, «ни из каких высказываний «Поэтики» нельзя вывести этого «единства» ни в качестве требования, ни даже в качестве пожелания» («История греческой литературы», т. II, М. 1955, стр. 213).

мотивировалось его содержанием, аттические драматурги следовали потребностям развития сюжета, а не отвлеченным предписаниям[1].

После ухода хора и исчезновения Аполлона ворота храма закрывались, на орхестру выставлялась статуя Афины — и вот мы в городе совоокой богини, у ее алтаря. Быстрыми шагами входит Орест и припадает к подножью священной статуи. Здесь настигают его Эринии. Второй в трагедии парод хора и следующий за ним стасим — магический «вяжущий гимн», при помощи которого грозные богини обычно одолевают свою жертву,— еще раз показывают, с какой силой и яркостью воображения видел перед собой Эсхил эти фантастические существа, этих выходцев из недр подземного мира, страшные порождения Ночи...

...Как охотничьи собаки гонят раненого оленя, так по кровавому следу находят затравленную жертву Эринии. Впиться в живое тело, глотнуть теплой красной крови, иссушить человека, живым согнать со света — вот их желание. В неотступно сверлящем ритме своей чудовищной песни, своей «пляски смерти» окружают они жертву:

Песнь мы поем. Ты обречен.
Мысли затмит, сердце смутит,
Мозг сокрушит в тебе гимн наш,
Гимн Эриний, страшный гимн.
Песнью скован, иссушен,
Кто безлирный слышал гимн.
(Ст. 328—333.)

В построении «вяжущего гимна» мы встречаемся с повторением в симметричных строфах не только отдельных слов, строк,—с параллелизмом, так сказать, в деталях,—а с целыми повторяющимися «припевами», наподобие цитированного выше. Строфа — и страшное заключение: «Ты обречен». Антистрофа — и то же заключение. Потом

---

[1] Собственно говоря, перемена места действия предполагается уже в «Персах», где первая половина трагедии происходит перед дворцом, а вторая — у могилы Дария, и в «Хоэфорах», где, наоборот, первая половина пьесы разыгрывается у могилы Агамемнона, а вторая — перед дворцом. Но эти передвижения в пределах одного географического пункта воспринимались без всякого затруднения зрителем, который следил за героями и хором: если они столпились около алтаря в середине орхестры, значит дело происходит у гробницы умершего; если их движения и взоры направлены в глубь орхестры, к «скене», значит действие разыгрывается перед дворцом.

следующая строфа — и снова припев, уже другой, но не менее удручающий: «Будь ты могуч, за свежую кровь иссушим тебя» (ст. 358—359). После антистрофы припев повторяется. И так три пары строф, каждая пронизанная повторяющимся припевом, как обручами, все туже стягивают, оплетают виновного[1]. В четвертой паре строф припева нет: это две последние затяжки страшной цепи, завязывающейся нерушимым узлом:

Не устрашась, не дрожа,
Услышит кто наш закон,
По воле Мойр властных
Скрепленный клятвой вечных богов?
(Ст. 389—392.)

Но Орест, приникший к алтарю Афины, еще не чувствует себя обреченным. Он твердо верит в правоту слов своего покровителя Аполлона и надеется на справедливый суд богини. И она приходит на его призыв, —вероятно, тоже в своем полном облачении, в шлеме, с копьем и щитом — грозной эгидой в руках. Снова перед зрителем — целый синклит богов, кажется, что сейчас произойдет какое-то религиозное, мистериальное действо; на самом же деле происходит любопытнейшее взаимопроникновение и смешение легендарно-мифологического сюжета из истории аргосского царевича Ореста с обсуждением актуальных политических вопросов, волнующих всю массу афинских зрителей.

Узнав о сути спора между Орестом и Эриниями и о готовности обеих сторон подчиниться ее слову, Афина тем не менее не берется вынести решение по столь трудному делу. Ввиду его сложности и потому также, что в ее обязанности не входит судить дела об убийствах, Афина предпочитает учредить судейскую коллегию из числа достойнейших афинских граждан, которой и впредь, на вечные времена, будет поручено разбирательство дел о пролитии крови. Постоянным местом заседаний нового трибунала назначается холм Ареса (холм — по-гречески «пагос»), отчего судилище и получает название «ареопаг».

После того как Афина ушла выбирать «лучших граждан»

---

[1] Следует отметить, что в рукописях сохранился повторяющийся припев только после первой антистрофы, однако большинство издателей считает, что симметричные припевы имелись также после второй и третьей антистроф и что они опущены по недосмотру позднейших переписчиков.

для ареопага, а Орест остался в безмолвии у ее алтаря, хор Эриний исполняет свой второй стасим. Если в суде одержит верх этот матереубийца,— рассуждают богини,— произойдет ниспровержение всех старых законов. Родителям придется терпеть поругание и притеснения от собственных детей, и тогда напрасно люди станут взывать о защите к ним, Эриниям: опозоренные победой Ореста, они не будут больше преследовать за преступления, и трон Правды рухнет навеки. Ибо страх,— продолжают Эринии,— орудие Правды. Если город или народ не боится ничего на свете, разве он станет почитать Правду?

Нельзя не заметить, что в этих рассуждениях Эринии забывают о своей основной роли защитниц материнского права и выступают скорее в качестве охранительниц нравственных устоев общества вообще. В следующих строфах Эринии проявляют интерес и к более общим вопросам государственного устройства. «Не хвали безначалия, не хвали и самодержавия, — поучают они зрителей,— бог дал силу во всем середине... Дитя бесчестья — надменность, а здоровый разум порождает всем любезное и всеми хвалимое счастье» (ст. 525—537). Кто без принуждения справедлив, никогда не будет несчастлив, а гордец, вознесясь на вершину благ, низвергнется в пучину, и корабль его разобьется об утес Правды. Чти же престол Правды, почитай родителей и чужестранцев, вступивших в твой дом (ст. 538—565). Так Эсхил снова возвращается к мыслям, высказанным хором в «Агамемноне» (ср. ст. 369—384),— мыслям о справедливости воздаяния за надменность, о честности умеренной жизни[1].

Может показаться, что это изложение нравственного кодекса Эсхила неуместно в устах мрачных Эриний, которые являются в трагедии активными действующими лицами и занимают определенное место в сюжете. Однако эта мнимая «непоследовательность» Эсхила объясняется тем, что ни в одной из его трагедий хор не лишается права на размышление о «судьбах народных» — и тем более в «Эвменидах», где ситуации мифа особенно тесно переплетаются с обсуждением злободневных общественно-политических проблем.

Итак, перед лицом собравшегося ареопага выступают в качестве тяжущихся сторон Орест и Аполлон, явившийся

[1] Ср. также «Просительницы», ст. 698—709.

защищать юношу, с одной стороны, и Эринии,—с другой. Сущность конфликта между ними была намечена уже в первом столкновении Аполлона с Эриниями в дельфийском храме.

Аполлон защищает Ореста и обвиняет Клитеместру в убийстве мужа, главы семьи, отца ее детей. Эринии, напротив, защищают Клитеместру, ибо

Единокровным не был с ней убитый муж[1].
(Ст. 605.)

Итак, Эринии отстаивают старинный закон материнского права и кровнородственных связей, в то время как Аполлон выступает защитником новой, моногамной, патриархальной семьи. Это толкование сущности судебного процесса в «Эвменидах» было впервые дано Бахофеном в его книге «Материнское право», а затем горячо поддержано Ф. Энгельсом в работах о происхождении семьи. Характеризуя древнейшую функцию Эриний как защитниц материнского права, Энгельс замечал: «Убийство человека, не состоящего в кровном родстве, даже когда он — муж убившей его женщины, может быть искуплено, оно Эриний нисколько не касается; их дело — преследовать убийства лишь среди родственников по крови, и тут, по материнскому праву, тягчайшим и ничем не искупимым является убийство матери»[2].

Аполлон исходит из другой точки зрения. Супружество — высший закон для человеческих существ, установленный самим Зевсом. Вечный пример для людей — брачный союз Зевса и Геры, источником наслаждений для них служит Киприда, устроительница супружеского ложа.

Судьба хранит мужчины брак и женщины
Священней, чем присягу. Правит Правда им.
(Ст. 217—218.)

В полемике с Эриниями на суде Аполлон приводит, казалось бы, совсем парадоксальный аргумент в свою пользу. Не мать — родительница того, кого она называет своим отпрыском, она лишь вскармливает посеянный плод, а

---

[1] Этот же довод они приводят в первом столкновении с Аполлоном в дельфийском храме — см. ст. 212.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVI, ч. 2, 1936. Партиздат, стр. 119—120,

истинный родитель — тот, кто его посеял, отец, муж. Отец может родить и без матери — и за примером недалеко ходить, это сама богиня Афина, вышедшая из головы Зевса без участия женщины[1].

Аргументация Аполлона, которая покажется, вероятно, весьма странной современному читателю, находит, однако, объяснение в современной Эсхилу внутриполитической обстановке в Афинах. Как известно, афинская демократия отличалась достаточным консерватизмом по отношению к чужеземцам и ревниво оберегала свои ряды от проникновения в них «нечистокровных» афинян. Как раз через несколько лет после постановки «Орестеи», в 451 году, Перикл провел через народное собрание закон, согласно которому полными гражданскими правами мог пользоваться только тот, у кого и отец и мать были афинянами. Между тем среди представителей афинской аристократии было много женатых на иностранках, и их дети лишались, таким образом, политических прав, на которые мог претендовать любой другой афинский гражданин. Если верно предположение, что законопроект Перикла обсуждался в Афинах задолго до того, как он был принят, то есть еще в начале 50-х годов, то следует признать, что аргументы Аполлона имеют к этому обсуждению самое непосредственное отношение. Эсхил, как видно, занимает более гуманную позицию, чем крайние демократы, для которых законопроект Перикла служил, после реформы ареопага, еще одним средством уменьшения политического влияния аристократов[2]. Впрочем, из этого не следует делать вывод об аристократической ориентации самого Эсхила в вопросах внутренней политики Афин. В дискуссии о гражданских правах поэт занимает ту же позицию примирения враждующих группировок, которую мы будем иметь возможность наблюдать в последней части трагедии.

В соответствии с убеждениями Эсхила, доводы Аполлона встречают поддержку у половины судей, включая сюда и Афину.

---

[1] Позиция Аполлона в споре с Эриниями укрепляется еще благодаря тому, что он говорит не от себя, а от имени Зевса: см. ст. 17, 19, 616—618. Ср. гомеровский гимн к Гермесу, ст. 471—472.

[2] См. С. Я. Лурье, Художественная форма и вопросы современности в аттической трагедии (машинописный экз. докторской диссертации), 1943, стр. 156—168.

Жалеть не стану женщину, которая
Убила мужа. В доме повелитель — муж.

(Ст. 739—740.)

А так как, согласно установлению Афины, обвиняемый считается оправданным, даже если голоса судей поделятся поровну, то ее голос, поданный за Ореста, решает все дело в его пользу.

Значение этого приговора состоит не только в том, что таким путем отцовское право побеждает архаическое материнское право, что юридически закрепляется первенствующее место в семье мужа и подчиненное положение жены. При всей важности этого момента, крайне показательного для характеристики общественного уровня афинского полиса, оправдание Ореста знаменует также победу в еще более широкой сфере социальных отношений: родовая мораль, нормы родового права с его кровной местью уступают место суду гражданской общины, авторитету *государства*. Именно этот момент определяет отличие эсхиловского варианта мифа от той версии, которая отражена в лирике VI века. У Стесихора завершающим актом было религиозное, ритуальное очищение, для чего достаточно было власти Аполлона, и у Эсхила мы находим скрытую полемику с этим представлением. Обращаясь за помощью к Афине, Орест несколько раз подчеркивает, что он уже очищен от скверны (ст. 237—240, 280—286, 445—453), и сама Афина признает, что он явился к ней в качестве молящего о защите, а не запятнанного кровью преступника[1]. Таким образом, у Эсхила речь идет не о религиозной, чисто внешней санкции, а об общественно-нравственной оценке поступка Ореста, и здесь, как мы видели, он получает поддержку государства против родовых предрассудков. Торжествует исторически прогрессивная форма общественных связей, апологетом которой выступал Эсхил на протяжении всего своего творчества.

Не следует, однако, забывать, что осмысление исторического прогресса носило у Эсхила (также на протяжении всего его творческого пути) отчетливо выраженный религиозный характер. Носителем высшего правопорядка являлся для него Зевс («кто бы он ни был»), и в «Эвменидах» речь вовсе не идет о том, чтобы заменить авторитет богов

---

[1] Ἱκέτης— ст 474, οὐ προστρόπαιος— ст. 237, 445.

авторитетом государства; нет, само государство становится хранителем божественных заветов, выразителем и носителем авторитета богов. Через него отныне Зевс осуществляет свою разумную волю, ибо в государстве, освященном десницей Афины, все должно быть разумно и справедливо. Но вот что характерно: отвергая устаревшие нормы родового права, *мешающие* новому обществу, Эсхил вместе с тем охотно берет в это общество лучшие моральные заветы родового строя, отражающие первобытные идеалы равенства, согласия и благочестия граждан.

Созывая первое заседание ареопага, Афина дает народу и судьям свой наказ: «Я советую гражданам не чтить ни безначалия, ни самодержавия и не изгонять совсем из государства страх. Кто из смертных останется справедливым, если ничего не будет бояться?» (ст. 696—699). Как мы видим, Афина повторяет мысли Эриний из их второго стасима, потому что их заповеди о почитании Правды, о благочестивом страхе граждан перед вечными, неписаными законами справедливости составляют те моральные нормы родового строя, которые новое, демократическое государство спасает от попрания гесиодовскими «царями-дароядцами».

Рабовладельческий полис, возникая как замкнутая классовая организация, сохраняет многие черты родового строя, восстанавливая в новых исторических условиях, на новой социальной основе целый ряд его этических постулатов. Разница состоит, однако, в том, что в первобытно-общинном строе эти нравственные догмы считались сами собой разумеющимися и соблюдались его членами без принуждения и контроля. В классовом обществе, в условиях значительного роста частной собственности и денежных отношений, возвращение к первоначальным моральным традициям осуществимо только под наблюдением специального органа, облеченного священным авторитетом. Таким органом и является, по мнению Эсхила, ареопаг, который, осудив ограниченность мышления Эриний в отношении родовой мести, вместе с тем перенимает у них полезные функции наблюдения за сохранением справедливости и благочестия. Афина так и характеризует ареопаг в своей речи к афинским гражданам:

...С ним благоговение
И страх да будет — брат благоговения.
Пускай блюдут здесь Правду днем и в час ночной.

И далее она снова завещает афинянам:

Храните ж стыд святой и благочестие.
Страны оплотом, города спасителем
Пребудет этот суд для вас. Такого нет
Ни среди скифов, ни в краю Пелоповом.
Свят, неподкупен и неумолим мой суд.
Пусть город спит,— он бодрствует. Таким его
Моей державы стражем учреждаю я.

(Ст. 690—692, 700—706.)

Свят, неподкупен и неумолим — вот те качества ареопага, которые делают его достойным стражем справедливости, достойным толкователем воли богов и хранителем их заветов.

Но вопрос об ареопаге имеет и еще одну сторону. Припомним, что как раз за несколько лет до постановки «Орестеи», в 461 году, была проведена реформа Эфиальта, ограничившая роль ареопага судебным разбирательством по религиозным делам и передавшая остальные его контрольные функции суду народных заседателей — гелиэе. Не являются ли «Эвмениды» и, в частности, изображаемое в них учреждение ареопага Афиной попыткой со стороны Эсхила защитить от нападок это старинное учреждение, бывшее в течение ряда десятилетий оплотом консервативной землевладельческой знати? Не сказываются ли в этом врожденные аристократические симпатии Эсхила? Такого рода заключения не раз делались в работах по истории греческой литературы, но, на наш взгляд, без достаточно серьезных оснований.

Бесспорно, что Эсхил с высоким уважением относится к ареопагу,— но именно как к трибуналу по религиозным делам, призванному следить за соблюдением гражданами нравственных норм. Нигде в трагедии нет речи о контроле со стороны ареопага над внешнеполитическими актами государства, над деятельностью народного собрания, Совета пятисот, гелиэи. Функции этого судилища ограничиваются делами об убийствах, о пролитии крови (ст. 483—484, 682—684), то есть определяются как раз в тех рамках, которые были отведены ему законом Эфиальта. Вместе с тем, если мы посмотрим, какую позицию занимает Эсхил в «Эвменидах» по другим вопросам внешней и внутренней политики Афин, то убедимся, что и здесь у него гораздо больше точек соприкосновения с набирающей силы демократией, чем это часто принято думать.

...Как и следовало ожидать, Эринии крайне враждебно приняли решение суда. Они чувствуют себя обесчещенными, опозоренными, они полны негодования по адресу младших богов — Афины и Аполлона.

Ой, боги *младшие*, ой-ой!
Старинный закон
Вы сокрушили. Рвете власть из рук моих!

(Ст. 778—779.)

В отместку они грозят излить свой гнев на землю Афины: наслать засуху, пагубу на детей, человекоубийственную язву. С большим терпением и осторожностью Афина пытается успокоить рассвирепевших Эриний. Композиционно сцена построена на чередовании яростных песен хора со спокойными монологами Афины, причем две симметричные пары строф хора составляются из двух, целиком повторяющихся песен. Этим подчеркивается непримиримость Эриний, не желающих внимать никаким уговорам и упрямо стоящих на своем. По ходу действия выясняются и другие стороны конфликта между Эриниями, с одной стороны, Аполлоном и Афиной, с другой.

Прежде всего, как отмечено выше, Эринии — старые богини, представительницы старшего поколения, а Аполлон и Афина — младшие боги[1]. При этом особенно остро воспринимается Эриниями столкновение с Аполлоном, который «обскакал» древних богинь[2]. Напротив, Афина склонна с уважением относиться к их старости и чтить их, будучи гораздо моложе[3]. Создается ясное впечатление, что Афина выступает в качестве примирительницы, посредницы между двумя враждующими силами.

Во-вторых, Эринии жалуются, что Аполлон нарушил искони установленное *распределение прав* среди богов[4]. В частности, их право преследовать матереубийцу им «выпряла Мойра» (ст. 333—334); они часто говорят о жребии (ст. 333, 346, 715),— во всем этом чувствуется традиция

---

[1] Ст. 162—163, 490—491, 728, 778—779=808—809, 838, 871. По Гесиоду («Теогония», 183—185), Эриний родила Земля, зачав от крови оскопленного Урана; стало быть, они — на одно поколение старше Зевса и годятся в бабки его детям Аполлону и Афине.

[2] καθιππάζεσθαι — ст. 150, 731.

[3] Ст. 848, 882—883.

[4] παλαιγενεῖς Μοίρας φθίσας — ст. 172; παλαιὰς διανομὰς καταφθίσας — ст. 727; ἔρρειν ἢ πρόσω τιμὰς νέμειν — ст. 747.

родового строя с его распределением благ по *долям* добычи: полученной доле соответствует и доля почета. Кстати, Эринии часто употребляют слово «тиме́» (буквально «почесть»), когда они имеют в виду именно свою долю почетных полномочий в управлении миром[1].

Что касается позиции, занимаемой Афиной, то здесь следует еще раз подчеркнуть исключительную обходительность, уравновешенность и дух миролюбия в речах молодой богини. Она одна из богов знает, где хранятся молнии Зевса, но не хочет угрожать силой Эриниям. Она терпеливо, не обижаясь на гнев старых богинь, разъясняет им, что суд только исполнил волю Зевса, который устами Аполлона повелел Оресту убить мать, и что в оправдании юноши нет для них позора.

Афина предлагает Эриниям поселиться на ее земле, обещает отвести им почетные святилища, установить подношение им по всей стране начатков плодов земли. Со своей стороны всеми почитаемые богини одарят край Паллады благосклонностью, способствуя его процветанию и счастью: ни один дом не сможет благоденствовать без их помощи. В этом и будет состоять новая «тиме́» Эриний, их новая «доля» в мировом порядке, освященном авторитетом государства. Нетрудно в подобном акте усмотреть восстановление принципа первобытного равенства, осуществляемого, однако, на новой ступени, от лица богини — «градодержицы», покровительницы демократической государственности.

Самый же главный вывод из превращения Эриний в «благосклонных» состоит в *примирении* двух враждующих сил, в слиянии борющихся противоположностей в некое высшее единство. По существу и Аполлон с его защитой отцовского права и святости брака и Эринии с их новой «тиме́» становятся на службу высшей силе — государству, учрежденному самими богами. Пользуясь философской тер-

---

[1] Особенно наглядно это в ст. 209: «тиме́» Эриний — преследовать матереубийцу. Ср. ст. 227, 228, 419, 747, 845, 894. Лишая Эриний их прав, Аполлон делает их ἄτιμοι (325). И они сами, проиграв дело в суде, называют себя ἄτιμοι (780=810), ἀτιμοπενθεῖς (793=823), ἀτίετοι (839=872). Афина пытается уверить их в обратном — см. ст. 824, 884. Их будут свято почитать в ее городе (σεμνότιμος) — ст. 833. См. также «тиме́» в значении «почетной доли» богов у Гесиода в «Теогонии», ст. 112, 203, 393—396, 414, 422, 426, 452, 491, 885.

минологией древних греков, можно сказать, что отныне господствует «космос» — порядок, организованное единство, которому необходимо подчиняются отдельные его части.

Таков общефилософский смысл акта примирения Эриний с государством, совершаемого Афиной. Но у Эсхила этот акт имеет и более конкретную, непосредственно политическую подоплеку. В исследовательской литературе была сделана попытка увидеть в судьбе Эриний намек на положение аристократов, противников Эфиальта, которых Эсхил устами Афины призывает вернуться из эмиграции, надеясь на восстановление их политических прав в ожидании крупных внешнеполитических акций Афин[1]. Возможно, что это толкование основательно, хотя и остается предположением. Но мы находим в «Эвменидах» и совершенно прямые, недвусмысленные высказывания Эсхила, резко порицающего междоусобицы среди граждан и призывающего их к единству.

...Так не бросайте ж в город мой
Кровавых распрей. Не пьяните юношей
Отвагой — хмелем без вина и бешенством.
Не распаляйте в гражданах, как в кочетах
Зашедшихся, мятеж, раздор, усобицу,
Вражду друг к другу и войну гражданскую,—

обращается Афина к Эриниям (ст. 858—863), и когда они соглашаются пойти на службу к государству, они поддерживают молодую богиню в осуждении кровавых междоусобиц (ст. 976—986). Бесспорно, что Эсхил имеет здесь в виду в первую очередь убийство Эфиальта, свидетельствовавшее об обострении отношений между аристократами и демократами, и обращается к гражданам с призывом прекратить распри. Примирение двух поколений богов должно послужить для них вдохновляющим примером.

Какие выгоды извлечет государство из мирного объединения враждующих сторон, наглядно демонстрируется Эриниями в их последнем хоре. Отныне, став почетными обитателями города Афины, они преграждают доступ в него суховею и засухе, мору и язве; они призывают на него благодать богов, дарующих людям счастливые браки и славное потомство. Можно представить себе, с каким благоговением смотрели зрители на этот союз

[1] С. Я. Лурье, цит. диссертация, стр. 169 след.

Афины с примирившимися богинями, тем более что в их взаимном договоре речь шла не только о внутренних делах государства, но и о его военной славе. Предоставляя Эриниям заботу о благополучии своего города, Афина говорит:

...Что ж до схваток воинских
И бранной славы, то не успокоюсь я,
Пока победой град не увенчается.

(Ст. 913—915.)

И еще раньше, предостерегая граждан от внутренних распрей, Афина замечает:

Грозит за рубежом война, она близка.
Там — доблести и честолюбья поприще.

(Ст. 864—865.)

Здесь мы подходим к вопросу об отражении в трилогии «Орестея» внешнеполитического положения Афин[1].

В первой главе мы говорили об изменениях во внешней политике Афин, наступивших после изгнания Кимона. Одним из существенных пунктов новой ориентации был союз с Аргосом, помогший аргивянам при поддержке афинян разбить спартанцев в битве при Эное и разрушить союзные им Микены. И вот уже при первом обращении к Афине Орест, беглец из Аргоса, обещает ей на вечные времена дружбу и союз со своим городом (ст. 289—291). Это обещание скрепляет своими словами на суде и Аполлон (ст. 669—673), а когда ареопаг выносит Оресту оправдательный приговор, последний со всей выразительностью благодарит Афину за помощь и подчеркивает нерушимость вечного союза между Аргосом и Афинами:

Паллада! Дом мой спасшая! Владычица!
Ты возвращаешь в царский дом изгнанника
И говорить отныне будут эллины:
«Аргосец снова достояньем прадедов
Владеет. Избавление дала ему
Паллада, с нею Локсий. С ними третий — Зевс,
Свершитель и спаситель»...
А я народу твоему, стране твоей
Святой обет даю на веки вечные.

---

[1] Этот вопрос также обстоятельно разобран в цит. выше диссертации С. Я. Лурье.

И так клянусь, в родимый возвращаясь дом:
Пусть никогда вожак и царь земли моей
С копьем враждебным в эту не войдет страну.
Не то я сам, лежащий во гробу, воздам
Моей священной клятвы расточителям
Напастью неминуемой, чудовищной.
Поход печальный, путь зловещий, знаменья
Пошлю неотвратимые. Раскаются.
А станут чтить Паллады город, свято чтить
Обет мой и воинственный союз хранить,
К аргосцам буду милосерд и благостен.
Прощай, богиня! Город дорогой, прощай!
Несокрушимо стой наперекор врагам.
Будь край твой славен и победоносен меч.

(Ст. 754—760, 762—777.)

Теперь нам становится вполне понятным, почему и Агамемнон и Атрей с самого начала трилогии являются царями Аргоса, а Микены — обычная резиденция Атридов в эпосе — у Эсхила даже не упоминаются.

Другой момент новой внешней политики Афин — сближение с Дельфами — также встречает одобрение Эсхила. Так, уже в первых стихах пролога Пифия излагает аттическую версию установления дельфийского культа Аполлона, согласно которой бог причалил от Делоса, где он родился, к аттическому побережью, и уже отсюда афиняне проводили его в Дельфы, проложив путь через лесные дебри[1]. Далее: под силу Афине то, чего не может сделать даже сам Аполлон, то есть спасти Ореста от Эриний. Дельфы явно выступают в прологе «Эвменид» как младший союзник Афин, пользующийся их покровительством.

Со своей стороны Аполлон во время судебного разбирательства обещает Афине возвеличить ее город и народ. Любопытно при этом, что Аполлон в Дельфах выступает с самого начала таким же поборником «мирных методов» управления, как Афина — в своем городе. Вместо известной легенды о насильственном низвержении Фебом змея Пифона, сына Геи, Эсхил влагает в уста Пифии свою версию о воцарении Аполлона в дельфийском прорицалище.

---

[1] Совсем иначе излагается история об основании дельфийского святилища в гомеровском гимне к Аполлону Пифийскому, ст. 36—126. Здесь путь Аполлона лежит от Олимпа, где он тешил бессмертных своей игрой, через Фессалию на Эвбею, затем бог направляется в Беотию, а оттуда приходит к подножью Парнаса, где и были расположены в историческую эпоху Дельфы. Аттика оказывается, таким образом, совсем в стороне.

Сначала им владела «первопророчица Гея», то есть сама Земля, которая передала пророческий престол своей дочери Фемиде. Третьей была другая дочь Земли, титанида Феба, наследовавшая Фемиде «по жребию, по ее желанию, без всякого применения силы» (ст. 5). Она уже даровала престол находившемуся с ней в родственных отношениях Аполлону, который и стал с тех пор называться Фебом.

Мы видим, таким образом, что, проицируя в далекое, легендарное прошлое современные ему внешнеполитические отношения, Эсхил целиком поддерживает позицию демократии, пошедшей на разрыв со Спартой и союз с персофильски настроенными Аргосом и Дельфами.

Следует при этом учитывать, что усиление дипломатической активности афинян в центральной Греции должно было обеспечить им более благоприятные возможности для экспансии за ее пределами. В этом отношении в «Эвменидах» встречаются также любопытные намеки, показывающие, что Эсхил одобрял и эти действия афинской демократии, расценивая их, очевидно, как акт дальнейшего укрепления *антиперсидской* военной коалиции[1].

Вспомним, как призывает Афину обнявший ее статую Орест:

Где б ни была: в песках ли жаркой Ливии,
Над Тритонидой, над рекой родительской,
Ногой державной величаво шествует
Друзьям неся защиту; на Флегрейских ли
Полях, водитель смелый, ставит войска строй,—
Пускай придет.

(Ст. 292—297)

И, услышав зов молящего, Афина спешно возвращается с берегов Скамандра, где она получала от ахейских вождей почетный дар для сыновей Тесея (то есть афинян) — лучший участок земли (ст. 398—402). Не потому ли названы эти пункты, что древнее мифическое прозвище Афины — «Тритогения» — удобно произвести от названия реки Тритониды, что на Флегрейском поле происходила битва богов с гигантами, в которой Афина, наверное, принимала участие, что в Троянской войне, на берегах Скамандра, богиня не раз помогала эллинам? Конечно, подобные ассоциации могли возникнуть у зрителей Эсхила, и такое объяснение возможно, но недостаточно. Гораздо важнее, что

[1] Ср. ст. 920—921, где Эринии славят Афины как оплот и защиту эллинских богов.

за три года до постановки «Орестеи» афинский флот пришел на помощь царю ливийцев Инару, который поднял в Египте восстание против персов, и весной 458 года афиняне чувствовали себя еще хозяевами положения по всему нижнему течению Египта, вплоть до Мемфиса[1]. Затем, Флегрейской равниной в V веке называли западное побережье фракийского полуострова Халкидики, привлекавшее в эти годы усиленное внимание афинской дипломатии. Наконец в устье Скамандра, на мысе у входа в Геллеспонт, был расположен укрепленный пункт Сигей, крайне важная позиция для обеспечения афинского импорта пшеницы из Причерноморья[2].

Из сказанного видно, какое большое место занимает в «Эвменидах» обсуждение важнейших общественно-политических проблем того времени. Это позволяет нам определить идейную позицию Эсхила и отвергнуть взгляды, согласно которым поэт отошел под конец жизни от демократических идеалов и стал склоняться к позициям консервативно настроенных аристократов. Для подобного вывода нет достаточных оснований: из прямых высказываний Эсхила по различным вопросам афинской политики ясно следует, что он разделял взгляды передовых слоев афинской демократии, поддерживаемых после изгнания Кимона большинством демоса.

Именно убежденность в исторической справедливости

---

[1] Персидское войско оттеснило афинян на нильский остров Просопитиду только полгода спустя, осенью 458 г. Здесь афиняне, пользуясь помощью своего флота, продержались еще полтора года, пока персы, прорыв канал, не отвели воду из Нила и атаковали греков по суше. Понятно, что при этом погибли и оставшиеся на сухом дне корабли афинян (см. Фукидид, кн. 1, гл. 109). Однако эта страшная катастрофа, вероятно, уже не застала Эсхила в живых.

[2] Ожесточенная борьба за Сигей между афинянами и митиленянами происходила еще в VI в. При Писистрате Сигей стал афинским владением, и его правителем был поставлен один из сыновей тирана. В 510 г. сюда удалились изгнанные из Афин Писистратиды; продолжали ли они владеть Сигеем, считая его своей наследственной собственностью, еще в 50-е годы V века, или в это время кем-то были заявлены новые претензии на Сигей, неизвестно, но из слов Афины во всяком случае ясно, что афиняне должны были снова доказывать свои права на него. Это подтверждается тем, что в состав Афинского морского союза Сигей вошел уже после 458 г. См. С. Я. Лурье, «Новое папирусное свидетельство о борьбе за Сигей» («Вестник древней истории», 1938, № 3, стр. 89) и цит. диссертация, стр. 1, затем 137 след.

пути, по которому шло в эти годы афинское государство, породила ораториальный характер «Эвменид», оттеснивший на второй план образы индивидуальных героев. В последней части трилогии нет по существу ярких образов отдельных действующих лиц, и это объясняется вовсе не тем, что героями драмы являются боги, а не люди. Как раз единственный смертный, действующий в «Эвменидах»,— Орест наделен наименее яркой сценической характеристикой. В прологе он произносит всего несколько слов; его монологи в Афинах носят характер преимущественно политических деклараций на тему о союзе Афин с Аргосом; в споре с Эвменидами Орест принимает участие только до тех пор, пока речь идет непосредственно о самом его поступке; как только дело касается мотивов его поведения, он предоставляет оправдываться Аполлону. Можно подумать, что Эсхил, уделив Оресту столько внимания в «Хоэфорах», утратил к нему интерес в новой трагедии.

В действительности, конечно, дело в том, что вопросы, выносимые Эсхилом на обсуждение в «Эвменидах», требуют, с его точки зрения, для своего решения именно божественной санкции. Поэтому на первое место выдвигаются боги, но боги, кстати сказать, вполне «человекоподобные», и их действия могут служить примером поведения для людей. В самом деле, Афина, узнав о сути спора между Орестом и Эриниями, не отваживается принять единоличное решение, а, подобно царю Пеласгу из «Просительниц», созывает «лучших граждан», поручая им рассмотрение дела. Аналогия с Пеласгом может быть продолжена и дальше. Как и он, Афина сознает, что нечестиво отвергнуть просящего о защите, но опасно для страны и оскорбить Эриний.

Когда потерпят в тяжбе поражение,
Отравленная пена глоток бешеных,
Скатившись наземь, язвы и чуму родит.

(Ст. 477—479.)

Таким образом, в облике Афины отчетливо проступают черты идеального правителя, полного забот о своей стране; в дальнейшем ее усилия усмирить гнев Эриний и заручиться их помощью на благо государства еще больше подчеркивают эту характеристику. Наконец Афина знает, что Орест убил мать по приказу Аполлона, вещающего волю Зевса, но она считает нужным принять собственное реше-

ние при голосовании и обосновать его убедительными, по ее мнению, мотивами. Словом, в этой величественной богине гораздо больше человеческого, чем божественного, и ее образ в «Эвменидах» напоминает известный мраморный аттический рельеф конца 60-х годов, где Афина в ее традиционном шлеме изображена не грозной воительницей, а простой девушкой, которая, слегка склонив голову, оперлась в задумчивости на копье.

Не менее «человечен» и Аполлон. В его поведении доминируют две черты: сознание взятой им на себя ответственности и твердая решимость оказать покровительство молящему о защите.

Нет, не предам тебя, хранителем твоим
Я буду до конца и здесь и вдалеке,—

таковы первые слова Аполлона к Оресту (ст. 64—65). И он твердо держит данное слово: он является на суд ареопага не только как свидетель, совершивший обряд очищения над Орестом, но и как *соучастник* убийства, принимающий на себя всю ответственность за него[1]. Не последнюю роль при этом играет то обстоятельство, что Аполлон обязан оказать помощь человеку, который обратился к нему с с мольбой о защите:

Ведь для богов и для людей опасен гнев
Просящего защиты. Не предам его.

(Ст. 233—234.)

Наконец, как это ни покажется парадоксальным, несомненными чертами человеческого характера наделены в ряде случаев и зловещие Эринии. Конечно, здесь не может быть и речи об «идеальности» их поведения, как это наблюдается в образах Афины и Аполлона. Но Эринии вполне «по-человечески» энергично ведут спор с Аполлоном, стараясь поймать его на слове. Когда Аполлон обвиняет Клитеместру в том, что она убила своего мужа — главу семьи, и утверждает, что сам Зевс велел Оресту отомстить за смерть отца, Эринии приводят довольно веский контрдовод.

«Тебя послушать,— ядовито возражают они,— так Зевс

[1] Ст. 576—580, ср. 84, 203.

очень заботится об участи отца. А сам он связал своего старого отца Крона. Как же ты сам себе противоречишь?» (ст. 640—642).

Но, конечно, отмеченные нами в образах Афины, Аполлона, Эриний черты человеческого поведения не делают их фигуры образами живых людей, какие в это время так блестяще умел рисовать Эсхил. В целом «Эвмениды» остаются произведением о государстве и его судьбах, и торжественный финал достойно завершает эту патетическую песнь в честь навеки славного города Афины: по призыву богини на орхестру выходят с факелами в руках женщины — прислужницы Эвменид. Афина возглавляет процессию, в которой новые поселенки аттической земли отправляются к месту своего вечного жительства, за богиней следуют провожатые, Эвмениды, члены ареопага, и под ликующие возгласы праздничное шествие покидает орхестру.

5

При сопоставлении «Орестеи» с ранними трилогиями Эсхила, насколько мы можем судить о них по уцелевшим трагедиям и фрагментам из недошедших, в их построении можно наблюдать известную общность и закономерность. Прежде всего, начинаясь изображением судьбы людей, они завершаются изображением судьбы государства. Так, трилогия «Данаиды», первую часть которой составляли «Просительницы», кончалась установлением династии аргосских царей. Фиванская трилогия, как это видно из «Семерых», также завершалась торжеством государства.

Во-вторых, можно с большой уверенностью предполагать, что это торжество прогрессивных форм человеческого общежития достигалось в результате *примирения* враждующих, противоречивых сил на основе какого-то высшего единства в результате восстановления мирового правопорядка. Оптимистический исход эсхиловской трилогии был предопределен конкретными социальными условиями его времени. Общественный подъем эпохи греко-персидских войн, возрастающие успехи демократического движения вселяли в сознание поэта уверенность в возможности процветания государства на основе длительного гражданского мира. Именно эти объективно-исторические

предпосылки объясняют тяготение Эсхила к финалам, в которых враждующие начала сознательно подчиняются высшей гармонии. Так, в «Данаидах» гибель Египтиадов является карой за их надменность и насилие; сами Данаиды осуждаются за противоестественное отвращение к браку, но в конечном счете торжествует любовь как великая космическая сила, примиряющая и объединяющая Данаид с Египтиадами в брачном союзе Гиперместры и Линкея. В Фиванской трилогии смерть Этеокла и Полиника уравнивает их обоих перед лицом подземных богов и имеет своим результатом спасение высшей ценности — родины, которой теперь обеспечены расцвет и благоденствие. В этом смысле существует бесспорная преемственность между «Орестеей» и более ранними произведениями Эсхила.

Есть, однако, и очень значительное различие между ранними и поздними творениями, если говорить о принципах раскрытия тех проблем, которые возникали перед поэтом.

В предыдущей главе уже обращалось внимание на известную прямолинейность и одноплановость морально-этических категорий, противопоставляемых друг другу в ранних трагедиях. В «Просительницах» это *надменность* Египтиадов и благочестие аргивян во главе с Пеласгом, чтущих закон *Зевса-Гостеприимца*, покровителя молящих об убежище. В «Семерых» это богохульственная *похвальба* осаждающих и благородство отстаивающих *Правду* осажденных. В «Орестее» все значительно сложнее, несколько прямолинейное противопоставление добра злу уступает место гораздо более широкому и глубокому осмыслению действительности в ее различных проявлениях и их взаимосвязи. В трилогии завязывается узел в высшей степени сложных, трагических противоречий между действиями человека и мировым правопорядком, противоречий, увиденных и раскрытых Эсхилом поистине с гениальной проницательностью философа-диалектика, современника Гераклита и элеатов. Попытаемся последний раз окинуть взглядом это сплетение противоречий и его конечный результат.

...Похитив Елену, Парис оскорбил гостеприимный кров Атридов[1] («Агамемнон», ст. 401) и заслужил нака-

[1] Парис назван ξειναπάτης уже у Ивика (Оксир. пап., т. XV, № 1790, ст. 10=фр. 67 по изд. Эдмондса Lyra Graeca, т. II). У Го-

зание от *Зевса-Гостеприимца* (ст. 61, 362, 747; ср. 703). Его карателями стали Атриды, которые тем самым совершили восстановление попранной справедливости. При этом для зрителей Эсхила не последнюю роль играло и то обстоятельство, что осквернителем священных заветов гостеприимства был варвар, а их защитником — эллин. Антитеза, на которой были целиком построены «Персы», вошла и в «Орестею», но только как один из мотивов.[1]

Между тем, осуществляя месть Парису, Атриды вовлекли в войну *ради неверной женщины*[2] целые народы, став виновниками гибели многих мужей. Трижды выдвигая на первый план измену Елены, Эсхил тем самым раскрывает внутреннюю слабость позиции Агамемнона[3], усугубляющуюся еще жертвоприношением Ифигении. Так получается, что и в глазах народа и в глазах Клитеместры Агамемнон оказывается виновным в пролитии крови, а если земля впитала в себя пролитую кровь, она требует в отплату за нее новой. Так обосновывается и до известной поры оправдывается поступок Клитеместры: она в свою очередь восстановила равновесие, сразив царя в отместку за лежащее на нем обвинение в гибели Ифигении и эллинских воинов.

Но сто́ит лишь совершиться убийству Агамемнона, как на первый план выдвигается *вина* Клитеместры, а в ее облике отчетливо проступают черты богохульственной *надменности* и *похвальбы*. Лексические характеристики Клитеместры и Эгисфа указывают и здесь на преемственность между «Орестеей» и ранними трагедиями: убийцы царя «надменничают» и «чванятся»[4], подобно Египтиадам или вождям, осадившим Фивы, в «Семерых», но в «Орестее» это

мера это понятие не встречается. Для понимания роли, которую играет в цепи причин и следствий у Эсхила поступок Париса, характерно, что и к нему применяется закон δρᾶμα—πάθος (ст. 533).

[1] Ср. в «Агамемноне», ст. 917—919 («не изнеживай меня, как женщину, и не славь, распростершись на земле, как варвара») и ст. 936 — Приам, тщеславный, как все варвары, конечно, прошел бы по пурпурному ковру, не видя в этом греха.

[2] «Агамемнон», ст. 62, 448, 823. В последнем случае Агамемнон своими словами сам подтверждает обвинение, которое выдвигает против него хор.

[3] И сам он, «много претерпевший из-за женщины», гибнет от руки женщины — ст. 1453.

[4] ὑβρίζειν в применении к Эгисфу—ст. 1612, κομπάζειν по адресу их обоих — ст. 1400, 1671; ср. еще раньше, ст. 613, понятие κόμπος которым сама Клитеместра характеризует содержание своего выс-

опять же только один из мотивов, входящих в более сложный комплекс. Точно также тиранические наклонности Клитеместры и Эгисфа, которых достаточно было бы для их полного осуждения в какой-нибудь из ранних трагедий, в «Агамемноне» составляют одну черту, одну сторону их характеристики, на примере которой видно, как тесно сплетаются в изображении Эсхила нравственные и политические оценки его героев.

Трагический узел, завязавшийся в «Агамемноне», еще больше запутывается в «Хоэфорах», ибо гибель Клитеместры от руки Ореста снова выступает и как восстановление справедливости, избавление дома от скверны мужеубийства, и как новое тягчайшее нарушение мирового правопорядка, обрушивающее на дом Атридов проклятие матереубийства. Только вмешательство человеческого мнения в лице *государства* (суд ареопага) кладет конец веренице бедствий, порожденных родовым проклятием, и согласует закон богов с законом людей. Проблема замены норм родовой морали нормами государственного правового сознания так глубоко волновала Эсхила, что он счел необходимым посвятить ее разработке целую трагедию, хотя вопрос о торжестве государства над родовым проклятием он ставил уже в Фиванской трилогии. И вот наглядный материал для сравнения: в упомянутой трилогии тема родового проклятия развертывалась в естественной последовательности трех поколений: Лай, Эдип, Этеокл с Полиником. Каждому поколению отводилась отдельная трагедия. Торжество государства в «Семерых» — только заключительный аккорд, весь интерес поэта сосредоточен на образе Этеокла. Если бы строить по такому принципу трилогию о родовом проклятии Атридов, получились бы тоже три трагедии, например, «Атрей», «Агамемнон», «Орест». Эсхил в «Орестее» сделал иначе — он разорвал цепь проклятий и начал с середины ее, для того чтобы всю третью часть посвятить проблеме становления демократической государственности, освященной авторитетом богов.

Монолитность «Орестеи» определяется глубокой осознанностью мировоззренческой установки драматурга, которая пронизывает все части трилогии, скрепляя их в

пренного и лживого монолога о верности мужу. Ср. также θρασύστομος — «дерзкий на язык», «богохул» — в применении к Клитеместре (ст. 1399) и ранее — в «Семерых», ст. 612 — об осаждающих.

единое целое. Нет необходимости повторять здесь все сказанное при анализе парода «Агамемнона» о месте, которое занимает в сознании Эсхила миродержавная воля Зевса. Как уже отмечалось, в этом отношении стасимы «Орестеи» напоминают хоры из «Просительниц». Но в «Орестее» наряду с Зевсом непосредственное участие в управлении миром принимают и еще две силы, игравшие сравнительно небольшую роль в ранних трагедиях. Это хорошо известные нам по доэсхиловской поэзии (см. гл. 1, раздел 2) Мойра и Дика, особенно — последняя.

Было бы безнадежным начинанием пытаться установить, в каких строго определенных отношениях находятся между собой в сознании Эсхила Зевс, Мойра и Дика,— и не потому, что Эсхил — поэт, а не систематизатор мифа, а потому, что во всех этих понятиях для Эсхила одинаково олицетворяется вечный закон мировой необходимости. Поэтому в одном случае «великих Мойр» призывают вершить справедливость по воле Зевса («Хоэфоры», ст. 306), а в другом — «всевидящий Зевс действует в согласии с Мойрой» («Эвмениды», ст. 1045). Точно также в одном пассаже Клитеместра иносказательно молит отомстить Агамемнону Зевса-Вершителя (ст. 973), а в другом называет свершительницей мести Дику (ст. 1432, ср. ст. 911, 1607, 1611). Можно было бы еще увеличить число примеров, показывающих, что для Эсхила Зевс или Мойра и есть сама *Правда*, Дика[1]. Правда является необходимым законом существования мира; она следит за весами, чтобы каждый смертный получил свою долю («Хоэфоры», ст. 61 сл.); она кренит их, когда необходимо страданием научить кого-либо из людей («Агамемнон», ст. 249); об утес Правды рано или поздно разобьется корабль дерзкого гордеца, несправедливо вознесенного на вершину счастья («Эвмениды», ст. 564). Правда отомстила Агамемнону за жертвоприношение Ифигении, Правда была союзницей Ореста в отомщении за отца[2]. Поэтому так многозначительны в «Орестее» призывы хора почитать алтарь Правды, соблюдать ее законы[3]. Правда как самая основа мироздания, по заветам которой оно существует, Правда как внутренняя закономерная необходимость — вот краеугольный камень

---

[1] «Агамемнон», ст. 526, 1535—1536, 1607; «Хоэфоры», ст. 244—245, 949, ср. «Персы», ст. 101.

[2] «Хоэфоры», ст. 148, 311, 398, 461, 497.

[3] «Агамемнон», ст. 383, «Хоэфоры», ст. 646, «Эвмениды», ст. 539.



Афина в раздумье. Аттический мраморный рельеф.
Конец 60-х г. V в.

мировоззрения Эсхила, в творчестве которого находит, таким образом, свое завершение длительная традиция демократической общественной мысли древней Греции, восходящая к Гесиоду и Солону.

Но Эсхил не просто примыкает к традиционному осмыслению мирового правопорядка, намеченному в форме дидактической антитезы у его предшественников. Он вносит в него существеннейшее дополнение, порожденное афинской демократией: наряду с закономерностью божественного управления миром существует еще отдельный человек, действующий по собственным побуждениям и принимающий на себя полную меру ответственности за свои совершенно самостоятельные поступки.

При этом в «Орестее», как и в ранних трагедиях, высшая справедливость по-прежнему остается на стороне Зевса и Дики, но у каждого человека, участника развертывающихся событий, есть свое, внутренне обоснованное право на то или иное действие. Трагизм героев «Орестеи» состоит в том, что, выступая в защиту одного нравственного начала, они неизбежно приходят в противоречие с предписаниями другой, не менее авторитетной нравственной нормы. Мировая справедливость в конечном счете торжествует, но за счет нового нарушения отдельной личностью незыблемых нравственных законов. Поэтому торжество необходимого мирового правопорядка, существующего независимо от человека, оказывается возможным только в результате активной деятельности индивидуума, раскрывающего себя в борьбе и деянии. Первый шаг в направлении к такому изображению человека был сделан уже в «Семерых»; «Орестея» представляет новый и притом значительнейший этап на этом пути.

Образ Этеокла в «Семерых» отличался еще достаточной статичностью; по меньшей мере пять пар монологов в центральной сцене трагедии, великолепно характеризующие осаждающих, по существу излишни для обрисовки Этеокла: чтобы продемонстрировать его распорядительность и уверенность в правоте защитников Кадмеи, достаточно было бы одной пары контрастирующих монологов. Раскрытию характера Этеокла непосредственно служит только седьмая, последняя, пара речей. Элемент описательности, присущий центральной сцене, замедляет раскрытие образа главного героя, отодвигая его несколько в тень. Иначе построены образы в «Орестее», и главное отличие состоит не

только в том, что большинство из них дано в момент предельного напряжения душевных сил, но и в том, что подобное состояние героев не описывается, а непосредственно раскрывается в их действиях. В этом смысле возможна известная аналогия между образами Эсхила и скульптурами его современника Мирона, также стремившегося показать человека, находящегося в наибольшем напряжении, в момент перехода от одного состояния в другое. Но Эсхил имеет определенное преимущество перед Мироном, происходящее из самой специфики трагедии: в то время как скульптор фиксирует только один кульминационный пункт физического движения, драматург может показать и подготовку и результат движения душевного, и Эсхил широко использует эту возможность.

Эффектный монолог Клитеместры об огненной эстафете и недобрые предсказания по адресу возвращающегося войска, затем напыщенный и лицемерный наказ гонцу подготовляют ее встречу с Агамемноном, где царица все еще должна сдерживать радость по поводу приближающейся мести. А ее торжествующий рассказ о совершении убийства напоминает электрический разряд, удар молнии, рассекающей тяжелые грозовые тучи: вся энергия, сосредоточенная в Клитеместре, нашла выход в ее преступлении, и в финале трагедии мы видим ее опустошенной, испуганной новыми предстоящими бедами. В «Хоэфорах» этот процесс созревания и осуществления ее решения защищать собственную жизнь с мечом в руках сконденсирован до пределов семи строк: загадочные слова слуги о мертвых, которые убивают живых, тотчас все разъясняют Клитеместре, и она готова схватить оружие, чтобы сразиться с собственным сыном.

Точно также большой коммос «Хоэфор» и следующий за ним рассказ о ночном видении Клитеместры подводят Ореста к убийству матери, а в финале трагедии Орест с подчеркнутой экспрессией переживает все обстоятельства гибели Агамемнона, чтобы укрепить себя в мысли о правомерности совершенного им акта мести.

Более статичен в этом смысле образ самого Агамемнона, отличающегося известной пассивностью, но и здесь спор царя с Клитеместрой о возможности вступить в дом по пурпуровому ковру позволяет поэту показать действующее лицо в состоянии напряжения сил, необходимого для отражения активно наступающего противника.

Показательно, что и большинство второстепенных персонажей в первых двух частях трилогии изображается в момент сильных переживаний или потрясений. В первую очередь это относится к Кассандре, для которой прибытие в дом Атридов знаменует трагический конец ее несчастной жизни, и впечатление еще усиливается тем, что Кассандра заранее знает о предстоящей смерти и решительно идет ей навстречу. Дважды появляется в трилогии Эгисф, и оба раза — это важнейшие моменты его жизни: в финале «Агамемнона» он торжествует над трупом поверженного сына Атрея и упивается царской славой, в «Хоэфорах» с трудом скрывает радость, узнав о смерти мстителя. Только несколько минут находится на орхестре дозорный — но это как раз те долгожданные минуты, ради которых он целый год пролежал на крыше царского дома, следя за горизонтом, — минуты радостного ликования и в то же время мрачных опасений и предчувствий. И для гонца, которого прислал с победным известием Агамемнон, день возвращения на родину — особенно счастливый день. А старой кормилице Ореста пришлось после смерти царя быть свидетельницей многих бедствий в доме Атридов, но никогда она не испытывала такого горя, как сегодня,— погиб дорогой Орест, забота ее сердца!

Таким образом, выводя действующие лица трилогии в момент сильной взволнованности, душевного потрясения, большого внутреннего напряжения, Эсхил достигает исключительно динамического раскрытия образа и подготовляет этим художественные достижения своих ближайших преемников — Софокла и Эврипида. Действенность персонажа, его личная активность составляет едва ли не самую примечательную черту характера в античной драме, для которой индивидуальная *мотивировка поведения* героя всегда оставалась более важной, чем индивидуальное *своеобразие* характера в смысле детального изображения его неповторимых психических свойств или внешних черт.

Нам становится теперь понятным, почему Аристотель в своей «Поэтике», обобщая творческую практику аттических драматургов, отдавал предпочтение фабуле, то есть составу происшествий, перед характером, так как трагедия есть подражание действием, а оно производится действующими лицами, которым необходимо быть какими-нибудь по характеру и образу мыслей. Поэты выводят действую-

щих лиц *не для того*, чтобы изобразить характеры, но благодаря изображаемым действиям они захватывают и характеры. Характеры — это «то, почему мы действующих лиц называем какими-нибудь» (гл. VI), то есть добрыми, злыми, мстительными, благородными, решительными, трусливыми и т. п. Действующее лицо будет обладать характером, если в речи или действии обнаружит какое-либо *направление воли*, каково бы оно ни было; только те из речей не изображают характера, из которых не ясно, что́ данный персонаж предпочитает или чего избегает (гл. XV, гл. VI). Иными словами, трагедия, в которой герои изображены действующими по тем или иным мотивам, тем самым обеспечивает раскрытие их характеров, ибо всякий человек действует в соответствии со своим характером и образом мыслей. Ясно, что начало подобному изображению личности было положено Эсхилом, ибо его действующие лица в полной мере обнаруживают «направление воли», их действия и речи отчетливо показывают, к чему они стремятся и чего избегают. В результате герои Эсхила — и в «Орестее» это видно особенно наглядно — производят впечатление большой цельности, силы, пластической завершенности.

Художественное мастерство поэта тем более замечательно, что нужного эффекта он достигает при весьма экономном использовании «человеческих рессурсов». Правда, в своей последней трилогии Эсхил уже перенял нововведение Софокла, который увеличил число актеров с двух до трех. Какое огромное значение имело это новшество, видно хотя бы из той сцены в «Царе Эдипе» Софокла, где Иокаста молча присутствует при допросе Эдипом коринфского вестника. В то время как Эдипу кажется, что ответы гонца оправдывают его и рассеивают опасения, Иокаста убеждается в исполнении родового проклятия и уходит, чтобы покончить с собой.

Но в «Орестее» мы еще не найдем ничего подобного. Единственной сценой, где в диалог оказываются вовлеченными сразу три актера, является сцена суда в «Эвменидах»: здесь поочередно говорят Афина, Аполлон, Орест, потом снова Аполлон, Афина и Орест, не считая четвертого участника спора — корифея хора. Наличие четырех говорящих актеров обеспечивает свободное, непринужденное течение всей сцены, вполне достоверно воспроизводящей ход судебного разбирательства с прениями сторон.

Кроме того, одновременное участие Ореста и Аполлона позволяет углубить идейный смысл трилогии — человек сам отвечает за свои поступки, но высшей инстанцией для их оценки является воля Зевса, носителем которой на суде выступает Аполлон. Однако с точки зрения изображения характера того или иного действующего лица наличие трех исполнителей здесь никак не используется.

Более интересна целая группа сцен в «Агамемноне» (от ст. 783 до 1071 вкл.), где третьему актеру поручена роль Кассандры, безучастно присутствующей при встрече царя с Клитеместрой и не отвечающей затем на слова последней. Безмолвие Кассандры, не вступающей в контакт с другими персонажами, усиливает путем резкого контраста эффект ее бурных излияний во второй части трагедии. Насколько можно судить по другим свидетельствам, этот прием трагического молчания, знаменующего глубокую подавленность героя, сосредоточенность его на своих заветных мыслях, Эсхил употреблял и в других трагедиях, например, в «Ниобе»[1], но, к сожалению, нам не известно, сколько еще актеров находилось в это время на орхестре.

Наряду с этими двумя пассажами, требующими обяз · тельного участия трех актеров, есть ряд сцен, где наличие третьего актера позволяет присоединять один эписодий к другому без паузы, которая неизбежно потребовалась бы на переодевание одного из двух исполнителей и тем самым затормозила бы нарастание драматизма. Так, в «Хоэфорах» (ст. 667—668) Орест еще не досказал привратнику о цели своего прибытия, как отворяется дверь гинекея и на пороге появляется Клитеместра. В этой же трагедии (ст. 885—892) слуга только успевает сообщить Клитеместре об убийстве Эгисфа, как из дворца выбегает с окровавленным мечом Орест, разыскивающий мать. В «Эвменидах» наличие трех актеров позволяет присоединить непосредственно к монологу Пифии сцену Ореста с Аполлоном, а к этой последней — монолог призрака Клитеместры. Таким образом, участие третьего актера способствует ускорению темпа пьесы и нарастанию драматизма положений, но сравнительно мало помогает раскрытию характеров дей-

---

[1] См. ироническое высказывание аристофановского Эврипида в «Лягушках», ст. 911 след.:

Бывало, тщательно укрыв, посадит он героя,
Ахилла иль Ниобу, им лица не открывая.
...Пока Ниоба речь начнет,— а драма и проходит.

ствующих лиц. Все наиболее яркие именно с этой точки зрения сцены трилогии обходятся по-прежнему одним-двумя актерами, в том числе и замечательный коммос Клитеместры с хором после убийства Агамемнона, где все внимание зрителя приковывается к единственному актеру — исполнителю роли одержимой демоном мести царицы.

Яркая эмоциональность трагедии, и в том числе образов ее действующих лиц, достигается не столько за счет внешних приемов драматической техники, сколько за счет мастерского использования самой фактуры произведения: она идет от слова, от его образной насыщенности, от выразительности метафоры, определения, от богатейшей синонимики. В античности было распространено представление об Эсхиле как о поэте с необузданной, не знающей границ фантазией, вдохновенном жреце слова, громоздящем образ на образ, сравнение на сравнение. Таким был изображен «отец трагедии» в «Лягушках» Аристофана, эту характеристику поддерживает и александрийский поэт Диоскорид в эпиграмме Эсхилу:

Не были тонкой ручною работой стихи его песен,
Но, как лесные ручьи, бурно стремились они [1].

Хотя подобная оценка поэтического своеобразия Эсхила отчасти перешла и в новое литературоведение, она тем не менее нуждается в весьма существенной поправке. При более внимательном рассмотрении языка и стиля поэта нетрудно обнаружить следы настойчивой и пристальной работы Эсхила над словом.

Одним из характернейших свойств поэтической речи Эсхила является обилие сложных слов. Число их, исключая наиболее обыденные, достигает в семи сохранившихся трагедиях 1320. При этом, пропорционально к числу стихов в каждой трагедии, они употребляются в «Орестее» примерно так же часто, как в «Просительницах». Но если мы обратимся к сложным словам, являющимся неологизмами самого Эсхила, то откроется любопытная картина: их процент в «Агамемноне» выше, чем в любой ранней трагедии, а по отношению к общему числу сложных слов эсхиловские неологизмы составляют почти две трети в лирических партиях «Орестеи» и сорок пять процентов в речевых сценах «Агамемнона», что опять же превышает соответ-

---

[1] Палатинская антология VII 411 перев Л.Блуменау.

ствующие пропорции в ранних трагедиях. Из этого с очевидностью следует вывод, что Эсхил сознательно искал новые, выразительные слова и все более успешно их находил к концу своего творческого пути, а вовсе не старался от них избавиться как от некоего «прегрешения молодости».

Наряду с этим показательно углубление содержания сложных слов, выступающих чаще всего в качестве определений. В «Просительницах» и «Персах» они дают большей частью внешнюю характеристику предмета: «тонкопесчаное» устье Нила, «низкоподпоясанные» жены, «златоукрашенный» дворец, «мягкостланное» ложе и т. п. В «Агамемноне» сложные эпитеты гораздо чаще создают развернутый образ или добавляют что-то новое к уже известному предмету. (Перевод этих сложных определений на русский язык одним словом почти невозможен.) Так, поэт называет ратный труд воинов, захвативших Трою, «блуждающим ночью» (ст. 330)—и это точно характеризует время последнего штурма Трои и сразу создает картину ночной битвы, где не всегда удается отличить своих от противников. Описывая бедствия войска, гонец говорит о зиме, «убивающей птиц» (ст. 563),— мы отчетливо видим застывшие, полузанесенные снегом трупы погибших пернатых, и нам передается настроение ратников, мерзнущих в палатках среди голого поля.

Аналогичное явление наблюдается и в употреблении метафор и сравнений: в «Орестее» их не только количественно и пропорционально больше, чем в каждой из трех ранних трагедий, но они, как правило, ярче и выразительнее. При этом число наиболее смелых, необычных метафор больше в диалогических частях, чем в лирических партиях: это показывает, какую роль играют метафоры для характеристики действующих лиц. Приведем несколько примеров.

Не получив от Кассандры ответа на приглашение войти в дом, Клитеместра с раздражением говорит о ней:

Ходить в узде не научилась. Вспенится
И стихнет гнев в удилах окровавленных.

(Ст. 1066—1067.)

«Гнев», который «вспенится в удилах окровавленных», создает целую картину: пленная Кассандра подобна неукрощенному коню, который, хрипя от боли под шпорами объездчика, покрывает кровавой пеной узду.

Прорицая будущее, Кассандра предвещает появление мстителя, который «подведет под кровлю здание родовых проклятий» («Агамемнон», ст. 1283),— совершенно конкретный образ строящегося дома раскрывает неизбежность действий Ореста: его месть так же необходима, как кровля, увенчивающая постройку.

Эринии, разбуженные призраком Клитеместры, поют об упреке, который, «подобно вознице, стегнул бичом в грудь, в сердце» («Эвмениды», ст. 155—159). Образ двойной плети метафорически употреблен и в цитированном ранее хоре из «Хоэфор» (см. выше, стр. 166). Вспомним также накопление сравнений и метафор в первых монологах Клитеместры, особенно при встрече с Агамемноном.

Источники эсхиловских метафор достаточно разнообразны: животные, птицы, морское дело, земледелие и ремесло, охота и рыболовство, брак и рождение, ветры и волны, сон и свет,—нет, пожалуй, такой стороны человеческого общежития или круга явлений природы, которую Эсхил не вовлек бы в сферу своего образного видения мира и человеческого поведения.

Если число метафор, сравнений, сложных слов, повышающих экспрессивность речи, возрастает в «Орестее», то, напротив, сокращается количество редких, плохо понятных зрителю слов, так называемых «глосс» — варваризмов, редких диалектизмов (во всей «Орестее» их меньше, чем в одних «Просительницах»). Уменьшается и число постоянных «украшающих» эпитетов — в силу своей традиционности они лишены выразительности и снижают драматизм описания[1].

Но, может быть, одним из самых интересных примеров работы Эсхила над языком служит употребление синонимов, из которых поэт каждый раз выбирает наиболее точный и необходимый в данной ситуации. Уже говорилось, какое значение имело для «Орестеи» упоминание о сети — орудии убийства Агамемнона. Для обозначения этого зловещего предмета Эсхил использует около пятнадцати синонимов или слов, которые в данном контексте воспринимаются как синонимы. В первый раз слово «сеть» в применении к Агамемнону произносит сама Клитеместра при встрече с супругом: если бы царь был столько раз ранен,

---

[1] Большой материал об употреблении Эсхилом речевых фигур собран в кн. F. Earp, The Style of Aeschylus, Cambridge, 1948.

сколько слухов об этом доходило до его жены, — говорит Клитеместра,— его тело давно бы превратилось в рыбачью сеть (мы бы сказали, «в решето»)[1]. Казалось бы, это обычное сравнение, и слово δίκτυον, которым пользуется Клитеместра,— наиболее употребительное из синонимов и совершенно нейтральное по своему значению.

То же слово мы слышим затем в вещаниях Кассандры: ей видится «сеть Аида»— но нет, это не просто сеть, это настоящие «тенета»; подлинная опасность для царя — его жена, соучастница убийства[2].И вот Клитеместра похваляется метким ударом — на этот раз сеть названа ἀμφίβληστρον[3], словом, производным от предлога ἀμφί —«вокруг, со всех сторон» и глагола βάλλω — «кидать». Клитеместра *набросила* на мужа сеть, как бандит набрасывает мешок на голову жертвы, лишая ее воможности сопротивляться. Хор, безоговорочно обвиняющий Клитеместру, называет орудие убийства «паутиной», «тканьем паука»[4]— здесь явно слышится осуждение коварного поступка мужеубийцы. Наконец Эгисф, склонный видеть в случившемся справедливую расплату за грех Атрея, торжествует, видя Агамемнона «в силках справедливости»[5].

В «Хоэфорах» ряд синонимов удлиняется. Орест говорит о «кольцах и извивах страшной змеи»[6], в которых умер орел-отец,— этот образ снова напоминает о сети, коварно опутавшей Агамемнона. А когда после свершения мести Орест видит собственными глазами это страшное *орудие* мужеубийства[7], он называет его и «узами»[8], и «оковами»[9], и «покрывалом»[10], и «западней для зверя»[11], и «саваном окутывающим мертвеца»[12], и «тенетами»[13], и «капканом, хватающим за ноги»[14]. Таким образом, каждый синоним

---

[1] «Агамемнон», ст. 868
[2] Там же, ст. 1115—1116.
[3] Там же, ст. 1382. Ср. «Хоэфоры», ст. 492.
[4] ὕφασμα ἀράχνης—«Агамемнон», ст. 1492, ср. «Хоэфоры», ст. 1015.
[5] τῆς δίκης ἐν ἕρκεσιν — «Агамемнон», ст. 1611.
[6] «Хоэфоры», ст. 248.
[7] μηχάνημα — ст. 281.
[8] δεσμός — ст. 981.
[9] ξυνωρίς — ст. 982.
[10] στέγαστρον — ст. 984.
[11] ἄγρευμα — ст. 998; ср. «Эвмениды», ст. 460.
[12] νεκροῦ κατασκήνωμα — ст. 998—999.
[13] ἄρκυς — ст. 1000, ср. прим. 2.
[14] ποδιστήρ — ст. 1000.

уточняет и дополняет какой-то отдельной деталью общую картину, которая благодаря этому приобретает рельефную многозначность: Агамемнон уподобляется и загнанному зверю, и жертве бандита или коварных животных — змеи, паука, и закованному в кандалы преступнику.

Подобное накопление синонимов характерно и для центральной сцены «Агамемнона», когда речь заходит о злополучном пурпуровом ковре. На протяжении полусотни стихов Эсхил употребляет для обозначения ковра семь синонимов, раскрывающих отношение царя к неприятной процедуре, навязываемой ему Клитеместрой. Для последней ковер — просто «подстилка»[1], для Агамемнона же он — роскошное изделие, окрашенное пурпуром, даром моря[2], которое не пристало топтать ноге человека[3].

Из приведенных примеров, взятых преимущественно из речевых частей трилогии, видно, как искусно используется Эсхилом слово для выражения переживаний и черт характера его индивидуальных героев. Но мы не должны забывать, что еще достаточно часто драматическая перипетия создается в «Орестее» лирическими средствами, то есть перелом в настроении персонажей осуществляется в пределах вокальных — хоровых или сольных—партий. К их числу относится целый ряд чисто хоровых песен, особенно в «Эвменидах», а также замечательные коммосы Кассандры, Клитеместры, Ореста и Электры с хором. В этих частях трагедий, конечно, тоже можно найти и яркие метафоры, и содержательные определения-неологизмы, и выразительные синонимы. Но к перечисленным стилистическим средствам присоединяются и особые, характерные преимущественно для лирических партий приемы, с которыми мы отчасти уже знакомы по ранним трагедиям. Здесь и анафорическое накопление любимых Эсхилом прилагательных с отрицательным префиксом «а»— например, «неодолимое, несокрушимое, неукротимое благоговение» («Хоэфоры», ст. 55; ср. «Агамемнон», ст. 769).

---

[1] πέτασμα —«Агамемнон», ст. 909; ср. ποδόψηστρον — ст. 926, εἷμα — ст. 921.

[2] κάλλη — ст. 923, τὰ ἁλουργῆ — ст. 946, τὰ ποικίλα — ст. 926 и 936, πορφύρα — ст. 957.

[3] Можно привести и другие примеры богатой синонимики Эсхила: «Агамемнон», ст. 280 сл.— восемь слов, обозначающих огненный сигнал; там же, ст. 1283— три синонима для обозначения изгнанника»; «Хоэфоры», ст. 168—180— четыре слова, обозначающих «локон», «прядь волос».

Здесь и сочетание существительных с образованными от того же корня определениями, имеющими отрицательное значение: Эринии — «бездетные дети Ночи» («Эвмениды», ст. 1033), Кассандра завела свою песню на «неладный лад» («Агамемнон», ст. 1142), погребальные дары Клитеместры на могиле Агамемнона — «безрадостная радость» для покойника («Агамемнон», ст. 1545; «Хоэфоры», ст. 43)[1]. Здесь и характерная для Эсхила игра слов, происходящих от одного корня: Агамемнон, «умерщвленный, заплатит умершим пеню за умерщвление остальных» («Агамемнон», ст. 1339—1340), или сочетание омонимов, придающих речи подобие магического заклинания. Так, в воплях Кассандры имя бога Аполлона сопоставляется с формами глагола «аполлюми», что значит «губить»[2], и в пределах трех кратких стихов нагнетаются имя Аполлон, причастие «апо́ллон» («губящий») и личная форма глагола «апо́лесас» («ты погубил») («Агамемнон», ст. 1080—1082). В размышлениях старцев имя Елены ассоциируется с глагольным корнем «*hel*» — «брать в плен», «покорять», «убивать», и жена Менелая становится «кораблегубительницей», «мужегубительницей», «градогубительницей» (там же, ст. 687—689). В «Орестее» мы найдем и запомнившиеся нам по «Персам» анафоры (напр. в «Хоэфорах», ст. 431—432, 436—437, 453—454), и богатую внутреннюю рифму (в той же трагедии, ст. 327—329, 436—437), и звуковые параллелизмы (ст. 382 и 396).

Конечно, было бы неправильно думать, что существует строгое разграничение между отдельными группами стилистических приемов, используемых порознь в речевых или в хоровых частях. Так, во второй половине «Агамемнона» мы дважды на протяжении полутора сотен строк встречаемся с одним и тем же приемом, использованным то в диалогической сцене, то в хоровой партии.

Когда умру, вы будете свидетели:
За *женщину*, меня, тогда *жена* умрет,
За *мужа муж*, с бедой обвенчанный, падет,—

предсказывает старцам Кассандра (ст. 1317—1319).

«За женщину — женщина» — это Клитеместра погибнет от руки Ореста, и таким образом будет отомщена так-

[1] Ср. «Персы», ст. 680 (νᾶες ἄναες).
[2] Ср. еще у Архилоха, фр. 30 по Дилю.

же и смерть Кассандры. «За мужа — муж» — это, конечно, об Эгисфе. Глагольная рифма, завершающая двустишие, придает ему характер окончательного приговора. А спустя некоторое время хор оплакивает Агамемнона:

Умерщвлен добрый сторож наш!
Много бед за *жену* претерпел он,
И *жена* его жизнь похитила...
(Ст. 1452—1454.)

«За жену» — то есть за Елену, ради которой разгорелась Троянская война, а жена, похитившая жизнь царя,— Клитеместра; Эсхил снова, как и в предыдущем примере, играет на слове «жена». Таким образом, хор и актеры связаны в единое целое не только идейным замыслом поэта, но и системой его стилистических средств, также способствующих созданию общего колорита трилогии.

С точки зрения взаимоотношений индивидуальных действующих лиц и хора большой интерес, как и в ранних трагедиях, представляет композиция «Орестеи». Идейной и художественной многоплановости трилогии с ее динамичными образами соответствует значительно более свободная, чем в ранних трагедиях, композиция, но в то же время исключительно продуманная и обоснованная.

При первом взгляде на построение «Агамемнона» создается впечатление, что эта трагедия по своей структуре напоминает фронтонную композицию ранних драм Эсхила. В самом деле, центральная сцена, единственная, где появляется Агамемнон, является серединной и по своему положению: она отстоит от начала трагедии на 782 стиха, от конца — на 699 стихов. Если же присоединить к ней предшествующий и примыкающий стасимы, то устанавливается еще большее равновесие между остающимися по краям частями драмы: 680 стихов впереди, 640 — сзади. Принцип симметрии выдержан, по-видимому, и в обрамляющих трагедию сценах: прологу и пароду, в которых ямбы сменяются анапестами, а затем — лирическими строфами (объем всей сцены — 257 стихов), соответствуют финальный коммос и эксод, в которых также сочетаются ямбы, хореи, анапесты и лирические строфы (объем всей сцены— 226 стихов). Таким образом, внешняя соразмерность и симметрия общих контуров трагедии сохраняется, придавая ей исключительную устойчивость и строгость линий. Первая часть трилогии воздвигается как гранит-

ный фундамент для монументального, но более свободно построенного здания. Впрочем, если заглянуть внутрь этой гранитной облицовки, то окажется, что и здесь все полно напряженного и непрестанного движения.

Дело в том, что в центральной сцене, хотя она и крайне важна ввиду происходящего в ней столкновения двух враждебных сил — Клитеместры и Агамемнона—идейный замысел Эсхила еще не получает своего завершения. Мы говорим в данном случае не о сюжетной кульминации — убийстве царя, ибо внешнее проявление действия, как всегда, настолько мало интересует Эсхила, что он уделяет ему не более десяти строк в монологе Клитеместры («Агамемнон», ст. 1382—1392). Речь идет о внутреннем обосновании факта убийства, о включении единичного явления в цепь мирового правопорядка, освященного законом Зевса («свершившему — терпеть»). Как уже было сказано, это происходит в сцене Кассандры, где судьба Агамемнона приобщается к судьбе всего рода Атрея. И вот, хотя эта важнейшая сцена, непосредственно предшествующая убийству, находится не в центре трагедии, а сдвинута ближе к ее концу, вся внутренняя динамика пьесы построена так, что именно коммос Кассандры становится конечной целью драматического движения. Достигается это строго продуманным перекрещиванием темпа речевых и хоровых сцен.

Объем первых по мере удаления от начала трагедии и приближения к коммосу все время возрастает: в прологе всего 39 стихов, в первой сцене с участием Клитеместры — 97, затем следуют два абсолютно равновеликих эписодия по 192 стиха каждый. Первый из них включает рассказ гонца и напыщенный, но лживый наказ Клитеместры; во втором происходит ее встреча с Агамемноном. В больших диалогических сценах сильными и резкими мазками обрисованы характеры двух главных действующих лиц.

Параллельно этому, по мере приближения к кульминации — пророчествам Кассандры—происходит неуклонное сокращение объема хоровых партий. В пароде — более двухсот лирических стихов, в первом стасиме —134, во втором —102, в третьем (и последнем), замыкающем сцену въезда Агамемнона,— всего 60. Темп сценического действия все нарастает, хоровые песни становятся все короче, их содержание все настойчивее конденсируется вокруг одной мысли, сохраняющейся в разных вариан-

тах в следующих друг за другом хоровых партиях: закон Зевса — «учиться страданием» (парод); боги не прощают тем, кто виновен в гибели многих (первый стасим); старинная беда родит новую беду (второй стасим); если однажды пролилась на землю кровь, кто вернет ее обратно? (третий стасим). Так постепенно отбрасываются сыгравшие свою роль доказательства, остается одно неотвратимое, неодолимое предчувствие беды, грозящей царскому дому,— и пророчества Кассандры разъясняют истинную причину этого предчувствия.

Таким образом, коммос Кассандры становится как бы второй кульминацией трагедии, так как именно в нем раскрывается истинный смысл событий с точки зрения последовательной смены преступления и наказания, и поступательное нарастание драматизма, обеспеченное только что рассмотренными средствами, раздвигает изнутри те рамки симметричной, фронтонной композиции, которые составляют внешние контуры трагедии. Следует при этом заметить, что зачатки подобной «второй кульминации» нетрудно обнаружить и в ранних трагедиях: сцена с призраком Дария в «Персах», появление египетского посла в «Просительницах». Но там драматургическое задание решалось преимущественно лирическими средствами: вспомним большие хоровые стасимы во второй половине этих трагедий. В «Агамемноне», где речевых стихов вообще больше, чем лирических (хотя и не на много), диалог преобладает и во второй половине пьесы[1]. В ямбах написана вся сцена Эгисфа и его стычка с хором, в хореях выдержан завершающий трагедию эпизод.

Отсутствие в «Агамемноне» хорового финала придает заключительной сцене особенную напряженность, подготовляя переход к следующей части трилогии. И она начинается сразу же с монолога центрального действующего лица — Ореста, чьим именем не случайно названа вся трилогия, ибо в судьбе Ореста достигает наивысшего трагического напряжения проблема родового проклятия. С этой точки зрения «Хоэфоры» являются подлинным центром трилогии, ее кульминацией, для которой «Агамемнон» служит завязкой, а «Эвмениды» — развязкой. Ведущее положение в творческом замысле поэта образа Ореста под-

---

[1] Начиная с третьего стасима: здесь на 297 лирических стихов (включая анапесты) приходится 402 ямбических и хореических.

черкивается и его местом в композиционной структуре трагедии. «Хоэфоры» начинаются с появления Ореста на орхестре в прологе — мы помним из прорицаний Кассандры, зачем он должен появиться, и, вероятно, Орест сам говорил об этом в утраченной части своего монолога. При виде женщин Орест отступает в сторону и не принимает участия в ближайшей сцене, но на нем сосредоточены мысли и хора и Электры. Следует сцена узнавания, рассказ о повелении Аполлона, коммос, наконец изложение Орестом своего плана мести,— на протяжении всей первой половины пьесы — почти шестисот стихов!—Орест непрерывно находится на виду у зрителей, на нем сосредоточено все развитие действия.

Краткая пауза, заполненная хоровым стасимом о силе женской страсти,— и снова Орест на орхестре: он уже приступает к исполнению своего плана. Когда он уходит во дворец, мысли хора и других действующих лиц заняты им по-прежнему: хор желает ему успеха, Эгисф радуется его мнимой смерти, кормилица ее оплакивает. Наконец мы видим героя в момент решающей встречи с матерью и вскоре после этого — над трупами убитых. Следующие друг за другом монологи Ореста, краткая стихомифия с хором перед лицом приближающихся Эриний, и мститель-матереубийца в ужасе покидает орхестру. Его уход означает конец трагедии — заключительное раздумье хора подготовляет уже переход к следующей трагедии. Сцены, во время которых Орест находится на орхестре, занимают три четверти всего объема «Хоэфор»; он начинает трагедию и кончает ее, вся она пронизана его действиями или мыслями о нем[1]. Поскольку развитие образа от механического повиновения воле Аполлона через принятие внутренне осознанного решения мстить к пониманию всей тяжести совершенного преступления, — поскольку такое развитие образа охватывает всю трагедию, не может быть и речи о симметричной «фронтонной» композиции с кульминацией в центре: подобно «Агамемнону», кульминация отодвинута далеко во вторую половину трагедии, приближаясь едва ли не к самому ее концу.

---

[1] Из 1076 стихов, составляющих объем «Хоэфор», Орест находится на орхестре в течение 763. Это превышает даже огромную партию Клитеместры в «Агамемноне», которая находится перед зрителем в течение 586 стихов из 1673

Заметим, что такая динамическая устремленность структуры, разрушающая изнутри ее первоначальную строгую симметричность, характерна и для последней части трилогии. Формально в «Эвменидах» есть «геометрический» центр, достаточно важный и по своему содержанию: это — второй стасим хора, в котором Эринии выступают как хранительницы нравственных норм, обеспечивающих процветание государства (см. выше, стр. 181). Расположен второй стасим совершенно симметрично по отношению к границам трагедии: 489 стихов от начала, 482 стиха до конца. Но это — только остаток прежней формы, только внешнее средство для организации сценического темпа, ибо главное в трагедии — суд и оправдание Ореста, а затем примирение Эриний с Афиной — произойдет только после этого серединного стасима.

Наблюдаемое в «Орестее» значительно более свободное, по сравнению с ранними трагедиями, построение пьесы, искусная организация сквозного, непрекращающегося нарастания внутренней динамики сюжета и образов свидетельствуют о замечательной творческой смелости Эсхила, решительно преодолевавшего им самим же созданные эстетические нормы, когда они становились препятствием на пути развития его могучего таланта. Но есть и еще одна область в художественной практике Эсхила, внимательное отношение к которой вносит значительные коррективы в широко распространенное представление об эпической неподвижности и величавости его созданий.

При анализе художественных средств, присущих ранним трагедиям Эсхила, обращалось внимание на сосуществование в них, как и в изобразительном искусстве 60-х годов, элементов нормативности и натуралистической экспрессии. В последующий период развития греческого искусства эти черты приобретают еще более яркие и отчетливые формы, совмещаясь зачастую в творчестве одного и того же художника. Так, в наследии Мирона значительнейшее место занимают, конечно, такие создания, как Дискобол, голова атлета, бюст Кимона, фигура Афины — все они отмечены признаками «строгого» стиля с его живым, но несколько отвлеченным, идеальным представлением о человеке. Но у того же Мирона гармоничный образ величественно простой в своем гневе Афины соседствует в пределах одной скульптурной группы с экспрессивной фигу-

рой сатира Марсия, с нарочито неправильными, подчеркнуто уродливыми чертами его лица. Если верно, что руками Мирона выполнена также статуя пьяной старухи с беспощадно трактованными деталями старческого тела[1], то мы имеем здесь еще один ярчайший пример смелых поисков и художественного экспериментаторства, столь характерных для аттической скульптуры второй четверти V века[2].

Аналогичная картина наблюдается и в позднем творчестве Эсхила, бесспорный образец которого дает нам «Орестея».

Уже при анализе составляющих ее трагедий было замечено, что носителями «бытовых», «прозаических» стилевых тенденций являются, как правило, образы второстепенных персонажей — дозорного, вестника, кормилицы.

И в самом деле, дозорный, который готов пойти в пляс от радости в надежде на крупную награду и выражает свои чувства бесхитростными возгласами восторга «иу, иу!»,— этот эпизодический персонаж обрисован совершенно «прозаическими» средствами. Точно также глашатай, сообщающий о взятии Трои, не чурается в своем рассказе о невзгодах походной жизни таких деталей, как спанье на голых досках, как осенние дожди, затопляющие лагерные палатки, и сырость, от которой наполняются вшами одежда и волосы солдат («Агамемнон», ст. 555—565). И кормилица, с трогательной непосредственностью повествующая о капризах детского желудка и испачканных пеленках Ореста, взята Эсхилом не из мира богов и героев, а из хорошо известной его зрителям бытовой обстановки рядовой семьи.

Однако сфера такой натуралистической детализации не ограничивается в «Орестее» партиями второстепенных, «низких», персонажей. Она проникает также в мир богов и героев, служа средством для исключительно конкретной, предельно чувственной характеристики ситуации или образа. Так, Аполлон грозит Оресту, в случае уклонения от долга кровной мести, гневом мертвых и проклятьями подземных сил, и эта религиозная символика воплощается у Эсхила в картину страшной проказы. От

---

[1] См. О. Ф. Вальдгауэр, Мирон, Госиздат, Берлин, 1923, стр. 16—17, 26.

[2] Ср. В. Д. Блаватский, Греческая скульптура. М.—Л. 1939, стр. 52.

нее тело покроется лишаями, которые свирепыми зубами разъедают плоть, поседеют и выпадут волосы («Хоэфоры», ст. 278—282). Вспомним слова самого Аполлона, обращенные к Эриниям в дельфийском храме. Ступайте прочь! — гонит он страшных богинь,— пока не поразила вас моя стрела: от ее удара ты изрыгнешь сгусток крови, которой насосалась, захлебнешься черной пеной.

Вам быть, где рубят головы, глазницы жгут.
Суд! Бойня! Семя — сок, детей рождающий,
Стекает, покалечен. Где преступники
Под градом камней гибнут где распятые
Вопят, на дыбе корчась.

(«Эвмениды», ст. 186—190.)

И уж коль скоро речь зашла о кровавых ужасах, то вспоминается и рассказ Клитеместры об убийстве Агамемнона («И кровь фонтаном брызнула»), и прорицания Кассандры, в которых она видит детей Фиеста с собственными внутренностями в руках, и сновидение Клитеместры (змей, завернутый в пеленки, прокусил ей грудь и выплюнул сгусток крови). А что сказать об отвратительном облике Эриний, чьи глаза слезятся кровавой жижей, и о Пифии, при виде этих чудовищ едва не на четвереньках выползающей из храма, потому что она не в силах владеть ослабевшими членами («Эвмениды», ст. 37)?

Впрочем, достаточно об ужасах. Вспомним, с какой точностью изображения говорит Эсхил о ребенке, который задремал на груди у матери, «*надавив деснами* питательного молока» («Хоэфоры», ст. 897), с какой «прозаической» наблюдательностью сравнивает он дозорного со сторожевым псом, положившим морду на вытянутые лапы, или рисует охотничью собаку, вздрагивающую во сне, когда ей привиделась дичь (см. «Агамемнон», ст. 3, «Эвмениды», ст. 131—132).

Не лишним будет при этом напомнить, что Эсхил выбирает и соответствующие речевые средства для характеристики «прозаических» ситуаций. «Ты слышишь иль не слышишь? Иль глухим сказал?» — мы помним эту интонацию раздражения, понятную в устах Этеокла, запертого в осажденных Фивах («Семеро», ст. 202). «Эй, слышите?» — бросает Эриниям Аполлон («Эвмениды», ст. 190), в котором мы видим теперь просто очень разгневанного человека. И уж, конечно, сама природа велит привратнику, вышед-

шему на стук Ореста из дома Атридов, говорить совершенно по-будничному:

Да ладно, слышу. Кто ты и откуда, гость?

(«Хоэфоры», ст. 657.)

В том же русле обыденной речи находятся рассуждения и вопросы не слишком понятливой кормилицы: «А как же иначе?», «Что значит, в каком виде?», «Да как?», «Да что ты?» («Хоэфоры», ст. 754, 767, 776, 778).

Примеров этих, думается, достаточно, чтобы Эсхил предстал перед нами не как бесстрастный олимпиец, а как живой человек, страстный искатель художественной правды, для выражения которой он черпает жизненный материал полной пригоршней в сферах и «высокого» и «низкого».

При этом «истина страстей» и бытовая достоверность оказываются у Эсхила обычно поделенными между главными, «серьезными» героями и второстепенными, «прозаическими» или даже отчасти комическими персонажами (в этом и состоит, как неоднократно указывалось, специфика аттического искусства второй четверти V века, в котором не найдено еще внутреннее единство монументального и характерного).

Однако мы находим у Эсхила отчетливо выраженную тенденцию к соединению героического, монументального начала с характерностью не только в античном, аристотелевском смысле слова (об этом сказано выше), но и в том, которое мы вкладываем в это понятие сейчас, применительно к литературе нового времени. Речь идет о трагедии Эсхила «Прикованный Прометей».





Глава IV

«ПРИКОВАННЫЙ ПРОМЕТЕЙ»

Трагедия Эсхила «Прикованный Прометей» имела особую судьбу в мировой культуре. Насыщенный огромным гуманистическим пафосом образ непреклонного титана, заступника и благодетеля человеческого рода, стал в сознании многих поколений символом несгибаемого мужества в борьбе за передовые общественные идеалы.

Вместе с тем «Прикованный Прометей» принадлежит к числу тех произведений древнегреческой литературы, которые вызвали особенно много споров среди исследователей. Так, прежде всего не сохранилось никаких свидетельств о времени написания и постановки трагедии, и различные ученые, применяя различные критерии, относят ее то к середине семидесятых годов[1], то к началу пятидесятых, то есть к последним годам творчества Эс-

[1] Исследователи, относящие «Прометея» к 70-м годам, ссылаются на ст. 367—369, где описывается извержение Этны, имевшее место в 478 или 475 гг. По их мнению, названные стихи могли появиться в трагедии только в качестве непосредственного отклика поэта на недавно происшедшее событие. Однако аргументация эта едва ли основательна, ибо в указанных стихах не содержится таких конкретных образов, которые свидетельствовали бы о глубоко индивидуальном поэтическом восприятии столь яркого события, как извержение вулкана. Эсхил ограничивается весьма краткой и достаточно общей картиной, источником которой могли быть и какие-нибудь литературные реминисценции, например, I Пифийская ода Пиндара, ст. 15—28.

хила. Так же неясен вопрос о числе занятых в драме актеров, который мог бы несколько облегчить ее датировку[1]. Обращают на себя внимание и отдельные особенности стиля и композиции, незнакомые нам по другим трагедиям Эсхила. Наконец кажется совершенно противоречащим всему мировоззрению поэта изображение в «Прометее» верховного бога Зевса, наделенного чертами безжалостного тирана.

Все эти обстоятельства вместе взятые породили в ряде работ западноевропейских филологов даже сомнение в подлинности дошедшей до нас трагедии. Одни говорят о доработке незавершенной трагедии Эсхила его сыном Эвфорионом, другие — о позднейшей переделке «Прометея» в духе эврипидовской драматургии, третьи вовсе отрицают его принадлежность Эсхилу, считая «Прометея» «драмой для чтения», написанной каким-то безвестным трагиком середины V века[2]. Правда, подобная нигилистическая точка зрения встречает мало сочувствия даже в буржуазном литературоведении и может быть отнесена главным образом за счет реакционных общественно-политических взглядов ее защитников.

Советская наука не сомневается в подлинности эсхиловского «Прометея»: до нас не дошло из античности ни малейшего намека, который позволил бы заподозрить в ошибке или неведении десятки поколений древних ученых и ком-

---

[1] Вопрос сводится к тому, необходимы ли для пролога «Прометея» два или три актера. В диалоге принимают участие два действующих лица: Гефест и Власть. Прометей безмолвствует все время, пока они находятся на орхестре, поэтому теоретически можно предположить, что его изображала кукла, которую «приковывали» к декорации, а затем один из актеров становился позади нее и, невидимый для зрителя, читал всю партию Прометея. Тогда на долю другого актера приходились все остальные роли: Океана, Ио и Гермеса — нагрузка немалая! Если же предположить, что Прометея, пусть и «прикованного», изображал живой человек, то для трагедии нужны три актера. Впрочем, этот вывод тоже не даст нам точного критерия для датировки трагедии: известно, что третьим актером Эсхил стал пользоваться по примеру Софокла, т. е. не ранее 468 г. (для «Семерых», поставленных в 467 г., достаточно еще двух актеров), но отсюда следует только что «Прометей», если в нем использовались три актера, мог быть написан и в 466, и в 461, и в 456 году.

[2] См. лит-ру вопроса в статье Вальтера Крауса «Прометей», опубликованной в 45 полутоме Pauly-Wissowa Real-Encyclopädie, 1957, столб. 666—669.

ментаторов, считавших эту трагедию творением Эсхила; трудно себе представить, далее, существование в Афинах середины V века самого жанра «драмы для чтения» и тем более предположить, что история не сохранила имени поэта — и притом талантливейшего, который был бы автором такой трагедии, как «Прикованный Прометей». Что же касается ее стилистических особенностей, то, во-первых, после ознакомления с творческой практикой Эсхила по «Орестее» художественные приемы поэта в «Прометее» не покажутся нам слишком необычными, а во-вторых, насколько основательными могут быть наши суждения о богатстве стилистических приемов поэта, если из восьмидесяти написанных им драм (из них не менее шестидесяти — трагедии) мы знаем только семь?

Отвергая все сомнения в принадлежности «Прометея» Эсхилу, мы тем не менее не отрицаем трудностей, действительно возникающих при анализе трагедии, и среди них самой главной — проблемы взаимоотношений между Прометеем и Зевсом и авторской характеристики последнего. Однако подойти к решению этого вопроса мы сумеем только в результате анализа трагедии, а также рассмотрения предыстории эсхиловского Прометея в мифе и эпической поэзии.

В настоящее время можно считать общепризнанным, что древнейшую основу мифа о Прометее составляет почитание огня, являющегося необходимым условием развития человеческой цивилизации, особенно — гончарного дела и обработки металлов. Явные следы исконной связи Прометея с огнем сохранились в религии классических Афин. В одном из их пригородов, в роще легендарного героя Академа, находился алтарь Прометея — «огненосного бога титана», как называл его в конце V века Софокл[1]. В честь этого «огненосного бога» в Афинах ежегодно справляли специальный праздник, названный его именем. Главной составной частью празднества был бег с факелами, зажженными у алтаря Прометея, причем победителем выходил тот, кто быстрее всех совершал путь до города, не погасив при этом факела, и доносил священный огонь до потушенных очагов кузнецов и гончаров. Обычай этот сохранился еще во втором веке нашей эры, как о том повествует Павсаний, автор «Описа-

[1] Софокл, Эдип в Колоне, ст. 56

ния Эллады», из которого и заимствовано данное выше изложение[1].

Что же касается эпохи Эсхила, то интересное свидетельство о культе Прометея сохранилось в отрывках его собственной сатировской драмы «Прометей», поставленной, как указывалось, в 472 году вместе с «Персами», «Финеем» и «Главком Потнийским».

Небольшое число фрагментов сатировского «Прометея», собранных Науком (многие ученые, основываясь на сообщении позднего лексикографа Поллукса, склонны называть эту пьесу Эсхила «Прометеем Зажигателем огня»), позволяет представить себе основную сюжетную ситуацию: Прометей принес с неба огонь, и сатиры, раньше ничего подобного не видевшие, в восторге от новой игрушки хотят обнять ее и расцеловать.

Козел, оплакивать ты будешь бороду!—

предупреждает сатира Прометей (фр. 207), которому, может быть, принадлежали и еще несколько слов предостережения по адресу беспечных детей леса: «Поберегись, чтоб не коснулась твоих уст капля огня. Ведь она горька» (фр. 206).

Если предположить, что за этим следовал рассказ Прометея о благодетельных свойствах огня для человечества, то вполне уместным окажется в пределах драмы сатиров и недавно опубликованный папирусный фрагмент[2], содержащий часть хора, может быть, заключавшего пьесу. «Благодатная радость влечет меня к танцу, и мой хитон блистает в неугасимом сиянье огня, — поют сатиры, пляшущие вокруг зажженного Прометеем костра. — Любая из наяд, слыша меня, последует за пламенем, которое озаряет очаги». Здесь имеется в виду, может быть, как раз учреждение жертвенника в честь Прометея в роще Академа, где его окружают низшие божества, обитатели лесов и ручьев.

---

[1] П а в с а н и й, Описание Эллады, кн. I, гл. 30, § 2.

[2] Оксиринхские папирусы, т. XX, № 2245. Подробному анализу фрагмента посвящена статья N. Terzaghi, Il Prometeo di Oxyrhyncos («Rivista di filologia e di istruzione classica, т. XXXII, вып. 4, 1954, стр. 337—352). Впрочем, автор статьи едва ли прав, относя указанный фрагмент не к сатировской драме «Прометей», а к трагедии «Прометей Огненосец», самое существование которой остается проблематичным (см. ниже, стр. 259, пр. 1).

А нимфы, я знаю,
Хоры учредят,
Чтоб славить дары Прометея,
И гимном прекрасным прославят они
Подателя благ, воспевая его,
Прометея: ведь он
Смертным жизнь принес, щедро их одарил,—

продолжает хор (ст. 6—12). Дальше, видимо, перечислялись конкретные блага, связанные с огнем: он освобождает от страха перед зимней стужей, он облегчает пастухам ночную сторожевую службу, и потому им «подобает водить ночные пляски, увенчавшись непорочной листвой», то есть свежей зеленью, из которой сплетали венки в честь Прометея.

Как видно, в сатировской драме о Прометее Эсхил отразил традиционные черты афинского культа этого бога, и более серьезной проблематики мы не должны искать в заключительной, веселой части тетралогии.

Тем не менее необходимо отметить, что миф о Прометее содержит в себе воспоминание о серьезных столкновениях, имевших место при формировании религиозных представлений древних греков. Дело в том, что в классическую эпоху верховным распорядителем огня становится сам Зевс, в чьей власти находятся огненосные молнии, а божества, непосредственно связанные с производственными функциями огня — Гефест и особенно Прометей,— оттесняются на второй план. Если в обязанности Гефеста все же входит ковка оружия для героев и изысканных ювелирных изделий из металла для богов, то место Прометея ограничивается локальным культом, и он не имеет в Греции даже собственного храма. На этом основании в науке делались выводы, что Прометей был когда-то божеством огня у догреческих племен, населявших южную часть Балканского полуострова до начала второго тысячелетия до нашей эры и покоренных затем пришельцами-эллинами. В результате этого и Прометей как местный бог подчинился новым, пришлым, богам, уступив им в конце концов свое место и заняв второстепенное положение в божественном табеле о рангах. Подобное предположение не лишено оснований, особенно в сопоставлении с легендой о борьбе титанов с Зевсом, которая, конечно, отражает определенный этап междуплеменных войн за господство в Греции.

Столкновение древнего бога огня Прометея, принадлежавшего к поколению титанов, с главой нового племени богов Зевсом явилось одним из отзвуков указанного конфликта и закрепилось в мифе задолго до того, как к нему обратился Эсхил. Подтверждение этому мы находим в древнейшем литературном источнике, упоминающем Прометея,— поэмах Гесиода, где враждебное отношение Зевса к Прометею стоит в непосредственной связи со старинной функцией последнего как бога — покровителя огня.

В «Теогонии» Гесиод повествует об этом так (ст. 521—616): когда после установления власти Зевса боги и смертные заспорили о полагающихся каждому правах, Прометей, сын титана Иапета, заколол быка и разделил тушу на две части. В одну кучу он положил кости, прикрыв их сверху блестящим жиром, в другую собрал все мясо и обернул его шкурой. Затем он предоставил Зевсу выбирать себе долю, и взгляд громовержца остановился на куче костей, соблазнительно прикрытых жиром. Обнаружив обман, Зевс решил наказать смертных и спрятал от них огонь. Тогда Прометей выкрал у него огонь и отнес людям в полом тростнике. Разгневанный Зевс наслал на людей новое бедствие в виде обольстительной красавицы Пандоры, от которой на земле пошли всякие несчастья, а Прометея приковал навеки к скале нерушимыми узами. Прилетавший каждый день орел расклевывал печень Прометея, которая за ночь снова отрастала, и так продолжалось до тех пор, пока сын Зевса Геракл не убил орла и не освободил мученика. Произошло это, однако, не без воли Зевса, который хотел, чтобы Геракл еще больше прославился среди людей.

Бесспорно, что в гесиодовском варианте Прометей терпит наказание за свою приверженность к людям, ради которых он дважды обманывает богов. Но оценка его поступков Гесиодом достаточно недоброжелательна. В поэме «Труды и дни», где также излагается легенда о Прометее и Пандоре (ст. 49—105), ей предшествуют следующие строки:

Но далеко Громовержец источники пищи запрятал,
В гневе на то, что его обманул Прометей хитроумный.

(Ст. 47—48.)

По Гесиоду получается, что кража огня Прометеем, повлекшая за собой гнев Зевса, явилась для людей скорее

источником бедствий, чем благодеянием: разгневанный Зевс не только скрыл от них источники пищи, но еще и наслал на людей Пандору, принесшую с собой лихие беды. Таким образом, в представлении Гесиода, добытый с небес огонь не только не сумел приостановить прогрессирующее ухудшение и вырождение человечества, но явился как бы ускорителем этого процесса. Наказание Прометея Зевсом воспринимается Гесиодом как акт справедливости, восстанавливающий авторитет верховного божества:

Не обойдет, не обманет никто многомудрого Зевса!
Сам Иапетионид Прометей, благодетель великий,
Тяжкого гнева его не избег. Как разумен он ни был,
Все же,— хотел, не хотел,— а попал в неразрывные узы.

(*«Теогония», ст. 613—616.)*

Да и самая кара, постигающая Прометея, едва ли чем-нибудь выделяется из ряда других, подобных же действий Зевса, известных доэсхиловской мифологической традиции: еще Гомер рассказывал, как владыка богов подвесил однажды свою супругу Геру на цепи между небом и землей, привязав к ее ногам две тяжелые наковальни за то, что она вредила его сыну Гераклу[1], а в той же «Теогонии» Гесиода мы читаем о свержении Зевсом в Тартар за «нечестие и высокомерную наглость» «насильника» Менетия (кстати, брата Прометея) и поверженных в битве титанов, о заживо погребенном чудовищном Тифоее[2]. Молния Зевса поразила Асклепия — вероятно, за то, что он против воли Зевса возвращал жизнь умершим, вечными муками наказан Тантал[3]. Все они — и Прометей, и Менетий, и Тифоей, и Асклепий, и титаны — так или иначе являются ослушниками воли Зевса, его супостатами, и терпят за это заслуженное наказание. Никто из них не стал в творчестве Гесиода или его современников трагической фигурой,— не стал ею и Прометей, как не стал он у Гесиода и символом могущества человеческого знания.

Героический образ Прометея, созданный два столетия спустя Эсхилом, мог возникнуть только в такую эпоху,

---

[1] «Илиада», XV 18—33. Ср. также, как спасался от гнева Зевса Сон (XIV 249—262) и как от его удара летел стремглав с неба на землю Гефест, пытавшийся вступиться за Геру (I 587—593).

[2] «Теогония», ст. 514—516, 729—735, 853—868.

[3] См. «Каталог женщин», фр. 90 по Эвелин-Уайту, «Возвращения», фр. 6 по тому же изданию.

когда бурный рост производительных сил, интенсивное общественно-политическое развитие общества имели своим результатом формирование активного гражданского самосознания индивидуума, ставя перед ним вопрос о выборе линии поведения и свободном принятии на себя ответственности за него. С этой точки зрения проблематика «Прометея» лежит в главном русле мировоззрения Эсхила, отвечая на вопрос о месте личности в мировом правопорядке, о соотношении ее свободной воли с независимо от нее существующей необходимостью. Но в «Прометее» решение вопроса перерастает рамки полиса и переносится в область размышлений о судьбе всего рода человеческого, хотя такое обобщение могло возникнуть только на совершенно конкретной исторической почве, в условиях общественного и культурного подъема афинского города-государства первой трети V века.

Начало трагедии напоминает нам в общих чертах изложение мифа у Гесиода. На самый край земли, в глухую, пустынную, скалистую местность приводят Прометея прислужники Зевса: Власть и Сила[1]. Вместе с ними приходит и бог-кузнец Гефест, который по приказанию верховного владыки богов приковывает Прометея к голому утесу. Здесь Прометей обречен вечно оставаться распятым, изнемогая в страшных мучениях. Пока Гефест, понуждаемый слугами Зевса, с неохотой выполняет свой тягостный труд, Прометей безмолвствует. Он молчит и после того, как удалились его мучители[2], и, только оставшись в полном одиночестве, изливается в горестных жалобах: как тяжела судьба бога, позорно закованного в цепи по приказу другого бога!

Услышав вопли Прометея, к нему прилетают со словами утешения ласковые девы — Океаниды. Они составляют хор трагедии, роль которого, впрочем, весьма ограничена

---

[1] Власть и Силу, порождения Океаниды Стикс, ставших вечными спутниками Зевса, знает уже Гесиод, «Теогония», ст. 385—401.

[2] Если в «Прометее» принимали участие два актера, то молчание главного героя обусловлено техническими причинами. Но в то же время это — типичный для Эсхила художественный прием: длительное молчание героя свидетельствует о его сильном душевном потрясении. Ср. в «Агамемноне» молчание Кассандры (выше, стр. 154) и в недошедших трагедиях «Фригийцы» и «Ниоба» (ниже, стр. 268, 274).

в «Прометее» по сравнению с другими произведениями Эсхила: на долю Океанид приходится всего лишь несколько небольших лирических партий, да в ряде случаев корифей своими «наводящими вопросами» направляет в нужную сторону ход монологов Прометея[1]. Основное внимание уделено образу центрального героя, и, в соответствии с этой художественной задачей, Эсхил смело видоизменяет структурные нормы трагедии: не герой «выходит» к хору (отчего, как известно, пошел термин «эписодий»), а хор прилетает к неподвижно лежащему на скале Прометею, произнося свои первые строфы в воздухе.

Присутствие хора составляет, конечно, существенное отличие эсхиловского изображения Прометея от эпического изложения у Гесиода. Но это пока еще чисто внешняя черта, лежащая в природе самого жанра драмы. Гораздо важнее разница в понимании причин, объясняющих страдания Прометея.

С первых же стихов трагедии Прометей выступает как сознательный друг и покровитель человечества. По словам жестокого божества Власти, руководящего казнью, Прометей за то и страдает, что украл небесный огонь и подарил его людям (ст. 7—8). Пусть он теперь в муках научится любить власть Зевса и перестанет быть столь человеколюбивым (ст. 11, ср. ст. 28), пусть он теперь попробует добывать для людей божественные блага, пусть они, ничтожные смертные, попытаются вызволить его из беды (ст. 83—84),— издевается над титаном Власть. Да и сам Прометей, оставшись один, подтверждает это: он действительно терпит мучения за то, что принес людям огонь, который стал для них учителем всех ремесел и источником благ (ст. 107—113); он стал врагом Зевса и всех богов из-за своей «чрезмерной любви к людям» (ст. 123). Заметим, что уже здесь, в начале трагедии, речь идет не только о похищении огня, но и о других заслугах Прометея перед человечеством: объясняя Океанидам причину своих страданий, Прометей вспоминает, как он вступился за людей и избавил их от гибели[2], когда Зевс, новый владыка мира,

---

[1] См., напр., ст. 193—196, 631—634, 782—785, 819—822.

[2] Показательно, что Эсхил совершенно не использует гесиодовский рассказ о том, как Прометей обманул Зевса при дележе жертвенной туши: благородному защитнику рода человеческого не к лицу подобное мелкое жульничество.

деля власть и почести между богами, замыслил совсем уничтожить род смертных (ст. 231—235, 239).

В дальнейшем мотив похищения огня отступает на задний план и только изредка появляется в отдельных репликах Прометея или других действующих лиц (см. ст. 612, 945—946), а содержание большого монолога Прометея, занимающего в трагедии центральное место (ст. 442—471, 476—506), составляет перечисление неоценимых благ, дарованных Прометеем людям и не имеющих никакого отношения к огню. Так, прежде они, подобно подземным призракам, бессмысленно бродили по земле, не умея строить дома и не зная древоделия, и жили в мрачных, лишенных солнца пещерах, копаясь в земле, как муравьи. Они не имели примет для смены времен года и плохо различали зиму, весну и лето. Только Прометей научил людей опознавать светила, определять их восход и закат[1]. Он изобрел для людей счет и письмо — могучие орудия памяти, он первый запряг в ярмо быков, облегчив людям самую тяжелую работу, первым приучил лошадей ходить в упряжке, изобрел корабли, бороздящие море под льняными парусами. Но это далеко не все. Не зная лекарств и средств врачевания, люди раньше гибли от множества болезней, пока Прометей не показал им целебные травы и снадобья, при помощи которых они отвращают теперь от себя недуги[2]. Он научил их различать вещие голоса прорицаний, гадать по полету птиц и внутренностям жертвенных животных. А кто знал до него, где хранятся в земле потайные склады меди, железа, серебра и золота?

Итак, коль кратким словом хочешь все обнять,
От Прометея у людей искусства все.

(Ст. 505—506.)

В монологе Прометея отражены, таким образом, все достижения человеческого труда и мысли, плодами которых широко пользовались современники Эсхила: земледелие и добыча ископаемых, кораблестроение и медицина, письменность и счет — уже одно это делало образ прикован-

---

[1] Ср. «Агамемнон», ст. 4—7, в которых последний стих считается, правда, позднейшей вставкой.

[2] Здесь чувствуется несомненная полемика с Гесиодом, у которого Прометей был как бы косвенным виновником всевозможных болезней и бедствий, насланных на людей при помощи Пандоры: см. «Труды и дни», ст. 80—105, особенно 91—92, 94—95, 102—103.

ного титана в глазах афинских зрителей символом всех благ современной им цивилизации. Для поры победного торжества афинской демократии особенно характерно убеждение Эсхила в поступательно-прогрессивном развитии человечества, отчетливо противопоставляемое консервативным воздыханиям о безвозвратно миновавшем золотом веке и неуклонном вырождении людского рода[1]. Эсхил выступает здесь как непосредственный предшественник знаменитого гимна во славу человека, содержащегося в I стасиме «Антигоны» Софокла.

Характеристика Прометея как благодетеля человеческого рода дополняется во второй половине трагедии: здесь герою приходится по ходу действия давать пространные географические описания различных стран известного в те времена мира, и в этих монологах Прометея Эсхил рассказывает зрителям все, что знала его эпоха о дальних странах и их обитателях. Перед нами развертывается пестрая и сбивчивая география того времени — Фракия и Скифия, Европа и Азия, Кавказ и Меотида (нынешнее Азовское море), причем из описаний Эсхила видно, что он не слишком хорошо представляет взаимное соотношение различных стран и земель, особенно отдаленных: Кавказские горы, по его мнению, находятся севернее Киммерийского Боспора (Керченского пролива), где-то в районе нашего Дона, а Нил течет явно не с юга на север, а откуда-то с юго-востока или даже с востока, так как начало его следует искать либо на Аравийском полуострове, либо в Индии,— словом, в тех отдаленных областях юга, которые объединялись под общим названием Эфиопии. Мы слышим далее и о скифах, кочующих по степи в домах-телегах, и о далеких халибах — племени ковачей железа, и об амазонках, и об одноглазых наездниках аримаспах, живущих вблизи златотекущего потока Плутона, а также о сказочных старухах Форкидах, которые пользуются на троих одним глазом и одним зубом; об ужасных горгонах, чей вид губителен для человека, о полузверях-полуптицах грифах.

Сочетание в монологах Прометея конкретных, добы-

---

[1] Это опять вопреки пессимистическому представлению Гесиода о постепенном *ухудшении* условий жизни на земле: сначала она сама даровала людям все свои блага, а теперь им приходится добывать себе пропитание тяжким трудом.

тых опытом знаний, с вымыслом, восходящим к легендарной традиции, сближает Эсхила с наукой начала V века, в частности, с логографами — первыми греческими землеописателями, у которых начатки положительных знаний о народах земли еще достаточно свободно и причудливо смешивались с верой в существование легендарных племен и трехголовых чудовищ[1]. Как для них, так и для Эсхила не существовало твердой грани между историческим и мифологическим: вся жизнь природы и общества воспринималась как единое пластическое целое, озаренное поэтической фантазией художника.

---

[1] Подробнее о деятельности логографов см. «История греческой литературы», т. II, М. 1955, гл. I. Заметим, что любовь к описанию дальних стран и неведомых народов характерна для Эсхила на протяжении всего его творчества. Вспомним для примера монолог Пеласга в «Просительницах» (ст. 279—288), где мы слышим о «солнцем опаленной Ливии» и о «знойном Ниле», об «индусских кочевницах», странствующих на верблюдах вдоль «пустынной Эфиопии», и о «безмужних, глодающих мясо амазонках». Ср. также полный географическими и естественно-научными познаниями монолог Пеласга, содержащий описание его владений от фракийской реки Стримона до пелопоннесской земли Апии и омывающего ее моря (ст. 254—270), и первый стасим, в котором Данаиды вспоминают скитания своей прародительницы Ио,— через Азию и богатую скотом Фригию, через Мизию, Лидию, горы Киликии, долину Памфилии, пока, наконец, она не пришла к истокам Нила, где таяние снегов порождает весенние разливы могучей реки (ст. 547—564). Исчерпывающие познания в области географии проявляет в «Агамемноне» Клитеместра, сообщая о пути, пройденном от берегов Трои сигнальным огнем.

Об огромной любознательности Эсхила, живом интересе к чужим землям свидетельствуют и многие фрагменты. Так, в трагедии о Фаэтоне его сестры Гелиады оплакивали судьбу юноши, низвергнутого с солнечной колесницы отца в реку Эридан: Эсхил отождествлял ее, по-видимому, с нынешней Роной и помещал в Испании (фр. 73). В «Ниобе» упоминался Истр (Дунай) и Фасис (вероятно, Рион), на чьих берегах вырастают красавицы девушки (фр. 155), а в связи с появлением Тантала назывались горы Ида в окрестностях Трои, и Сипил в Ликии, и некая обширная земля берекинфов, которых, по указанию позднейшего географа Страбона, вообще не существует на свете (фр. 158).

Отметим, наконец, любовь Эсхила к этимологическим объяснениям географических названий, также характерную для логографов. Так, в «Прометее» название «Боспор» толкуется как «путь коровы», ибо через него переплыла обращенная в телку Ио; ее же именем будет назван Ионийский залив. Ср. также сообщение Страбона, что в какой-то трагедии Эсхил производил название южноиталийского города Регия от глагола ῥήγνυμι — «рвать», ибо находящаяся против Регия Сицилия «оторвалась» от материка в результате землетрясения (Страбон, География, кн VI, гл. I, § 6=фр. 324 по Науку)

Поэтому обширные и для нашего времени наивные географические описания не были для афинских зрителей «пустой соломой», засоряющей площадь художественного произведения, как думает один современный исследователь[1],— пространные монологи Прометея вполне отвечали умственным запросам афинян V века и не воспринимались в трагедии как инородное тело. Напротив, они еще больше усиливали гуманистическое звучание образа Прометея, который становился в глазах зрителей не только первооткрывателем всех благ цивилизации, но и всеведущим знатоком мира. «Даже из того, что дошло до нас из греческого искусства V века, можно сделать вывод, какую большую роль оно играло, давая людям общее осознание великих открытий, относящихся к человеку и общественной жизни, раскрывая новый рост человека и гордость за этот рост, причем само божественное принималось только тогда, когда оно походило на типический человеческий образ»,— пишет с полным основанием прогрессивный американский литературовед[2].

Итак, осмысление Эсхилом многовекового процесса накопления материальных и духовных благ, сделавших возможным тот расцвет общества, свидетелем которого был поэт, носило, по-видимому, еще совершенно мифологический характер: образ Прометея — героя, явившегося *единоличным* основоположником всей человеческой культуры, создается в рамках той фольклорной традиции, которая делала избавителем человечества от всех бед, очистителем земли от чудовищ, диких зверей, разбойников и прочей нечисти, тоже *одного* героя,— будь то дорийский Геракл или афинский Тесей.

Однако, подобно всем другим образам Эсхила, также заимствованным из мифологического арсенала, образ Прометея приобретает и отнюдь не мифологические черты, что вообще характерно для эсхиловского человека.

Прежде всего он выступает как защитник преследуемых и угнетенных от жестокости и деспотизма,— в этом смысле есть прямая преемственность между Прометеем и, например, Пеласгом или Орестом, освобождающим граждан Аргоса от власти тиранов. Этот специфический, чисто

---

[1] W. Schmid, Geschichte der griechischen Literatur, т. III, München, 1940, стр. 305.

[2] С. Финкельстайн, Реализм в искусстве, М 1956, стр. 68

афинский мотив в обрисовке прикованного титана подкрепляется резко отрицательной характеристикой Зевса как необузданного, жестокого и своевольного тирана, силой искореняющего старинное племя титанов (ст. 148—151, 162—165). Жестокость Зевса вынужден признать непосредственный исполнитель его воли Гефест (ст. 35) и явившийся к Прометею Океан (ст. 324); у верховного владыки Олимпа — неприступный нрав и непреклонное сердце,— жалуются Океаниды (ст. 184—185); он страшен в своей жестокости и почитает законом только свой произвол (ст. 186—187, 402); страдания Прометея *позорят* их виновника Зевса, но он пренебрегает позором в своей жестокости (ст. 93, 195, 240—241, 472) и т. д. К тому же Прометей имеет тем больше оснований жаловаться на жестокость Зевса, что последний только при его помощи одержал победу над восставшими титанами (ст. 199—221) и вот теперь платит своему союзнику такой благодарностью![1]

Вступив в борьбу с Зевсом, Прометей сознательно идет навстречу огромной опасности и столь же сознательно принимает на себя последствия своего деяния.

Проблема сознательно принятого решения выкристаллизовывается в трагедии с тем большей отчетливостью, что деятельность Прометея сопоставляется с отношением к действию и знанию со стороны других, контрастирующих с ним образов. Так, Гефест, вынужденный приказом Зевса заковать в цепи «бога-сородича» Прометея, находит оправдание своим действиям в необходимости, «ана́нке» (ст. 16, 72). Для него «ананке» — убежище от собственной нерешительности, от боязни самостоятельного действия (ср. ст. 14). Напротив, для Прометея «ананке» служит источником решимости: пусть власть ее непобедима (ст. 105); пусть на него надето теперь ярмо неизбежности (ст. 108) — это результат осуществления его желания доставить смертным огонь (ст. 107—109).

Другой сородич Прометея — титан Океан — советует ему смириться перед Зевсом, апеллируя к догме дельфий-

---

[1] См. Н. Ф. Дератани, Образ тирана в трагедии Эсхила «Прометей Прикованный» (Доклады Академии наук СССР, серия В, 1929, стр. 70—74.) и W. Nestle, Menschliche Existenz und politische Erziehung in der Tragödie des Aischylos (Tübinger Beiträge, XXIII), Stuttgart — Berlin 1934, стр 27—29

ской религии: «Познавай самого себя» (ст. 309), т. е. познай тщету своих усилий, научись определять положенный тебе предел. Океан предпочитает отказаться от знания, как средства выработки собственного решения, от предвидения. «Для знающего выгоднее всего казаться незнающим» (ст. 385) — таков его девиз. Напротив, знание Прометея *активно* и, так же как для героев других трагедий Эсхила, неразрывно связано с действием: решиться на деяние и значит познать свой путь, свой выбор. По существу здесь ставится та же проблема, которая возникает перед Этеоклом или Клитеместрой: самостоятельность решения и сознание своей ответственности. Но в образе Прометея героическая решимость и несгибаемость перед всей тяжестью ответственности увеличивается, по сравнению с Пеласгом или даже Агамемноном, во много раз, ибо ему, в отличие от смертных, открыта тайна будущего[1].

Уже с самого начала трагедии образ Прометея приобретает черты героического величия благодаря тому, что титан заранее знал о грозящих ему муках и тем не менее по собственному умыслу навлек на себя долгие страдания.

...Что говорю я? Все предвидел сам
Заранее. Нежданным никакое зло
На плечи мне не рухнет. Надо с легкостью
Переносить свой жребий, зная накрепко,
Что власть непобедима неизбежности.

(Ст. 101—105.)

И, рассказывая Океанидам о причине своих мучений, он снова подтверждает:

Но это все предвидел я заранее.
Сознательно, сознательно, не стану лгать,
Все делал, людям в помощь и на казнь себе.

(Ст. 265—267.)

Трагическое звучание образа еще более усиливается, когда выясняется, что Прометей держит в собственных руках орудие своего освобождения и тем не менее не же-

[1] Эсхил вносит это дополнение в облик Прометея, изменяя традиционную генеалогию своего героя. Согласно Гесиоду («Теогония», ст. 507—511). Прометей был одним из сыновей титана Иапета и Океаниды Климены, более ничем не замечательной. У Эсхила имя Иапета вовсе не упоминается, и Прометей называет себя сыном Земли или Фемиды («ведь много имен у нее одной» — объясняет герой), которая наделила своего сына даром предвидения.

лает употребить его на пользу себе, ибо это орудие — тайна, от сохранения которой зависит грядущее падение Зевса.

Прикованный титан упоминает об опасности, грозящей Зевсу и известной только ему, Прометею, еще в первом диалоге с хором.

У меня он попросит, блаженных главарь,
Чтоб заговор новый раскрыл перед ним,
Угрожающий скиптру и славе его.
Но напрасно! Медовых речей болтовня
Не растопит мне сердце! Угроз похвальба
Не сломает! Что знаю, о том не скажу!
Не раскрою и рта! Пусть железа сперва
Беспощадные снимет, за стыд и за казнь
Пусть меня наградить пожелает.

(Ст. 169—177.)

Однако в чем состоит его тайна, Прометей разъясняет гораздо позже, в сцене с участием обезумевшей Ио, которая в своих скитаниях забредает в ту же скифскую пустыню, где прикован Прометей. В этой большой сцене Эсхил вовлекает в сказание о Прометее отдельные элементы из других мифологических циклов, не находившиеся в доэсхиловской традиции ни в какой связи с преданием о прикованном титане. Результатом подобной комбинации мифов является, с одной стороны, еще более резкая характеристика Зевса, с другой,— предельное усиление трагизма образа Прометея.

Мы помним об участи Ио по трагедии «Просительницы» (ст. 538—573), но там главный акцент был сделан не на бедствиях, выпавших на долю несчастной возлюбленной Зевса, а на *божественном* происхождении Данаид, в силу которого они считали Зевса обязанным оказать им покровительство. В «Прометее» владыка богов выступает в совсем неприглядной роли своевольного соблазнителя невинной девушки, тем более опасного, что он обладает неограниченными возможностями для достижения своей цели. Вот что рассказывает Ио о причине своих бедствий Океанидам:

Давно, давно в мою девичью спаленку
Скользили сны ночные, сладким шепотом
Нашептывали: «Девушка счастливая!
Зачем хранишь девичество? Ведь ты б могла
Найти любовь высокую. Ужален Зевс
Стрелой желанья. Хочет он тебя обнять.

Не отвергай постели Зевса, девушка!
Нет, к озеру ты приходи Лернейскому,
Где зеленью манят луга отцовские;
Пускай любовью Зевса взор насытится!»

(Ст. 645—654.)

Боясь поверить этим коварным сновидениям, Ио поведала о них своему отцу Инаху, который разослал во все прорицалища Греции гонцов, чтобы получить разрешение своим сомнениям от Аполлона, толкователя воли Зевса. После ряда смутных и неясных предсказаний бог дал, наконец, Инаху твердое указание изгнать из дому родную дочь, если он не хочет, чтобы его род был испепелен молнией Зевса. Устрашенный такой угрозой, Инах вынужден был против своей воли обречь на бедственные скитания Ио,— и тотчас в девушке помутился разум, и она, преследуемая жалящим оводом, помчалась к источнику Лерны, то есть туда, куда манил ее в сновидениях Зевс, чтобы утолить свое любовное желание.

Безумие Ио и злоключения в Греции — только начало ее бед. Владеющий даром предвидения Прометей рисует перед ней такие тягостные скитания по бурным морям и засыпанным снегом горам, что Ио готова скорее броситься со скалы и одним ударом прекратить все мучения. Любопытно при этом и другое: в отличие от мифа, в котором виновницей всех страданий Ио была ревнивая Гера[1], Эсхил в рассказе Ио в «Прометее» обходит этот вопрос стороной, так что создается явное впечатление, будто и превращение ее в корову и бешеный бег под укусами овода являются делом рук самого Зевса,— в самом деле, если бы овод был послан Герой, то зачем он погнал бы Ио в объятья Зевса! Таким образом, Эсхил изображает Ио жертвой скорее необузданного сластолюбия Олимпийца, чем ревности его супруги[2], и такой вывод, объективно возникающий из сцены Ио, подтверждается и совершенно недвусмысленными словами Прометея хору:

---

[1] Ср. у самого Эсхила в «Просительницах» — ст. 296—298, 302, 306, 564, 586—587.

[2] Следует иметь в виду, что имя Геры как виновницы страданий Ио появляется на протяжении этой сцены только дважды — и оба раза в монологах Прометея (ст. 592, 704). В третий раз — уже после ухода Ио, в стасиме хора, ст. 900. Что касается самой Ио, то она думает только о Зевсе (ср. очень выразительные ст. 577—584) и рада узнать о грозящем ему падении (ст. 758—759). Правда во всех со-

...Но разве вам не кажется,
Что царь богов воистину безжалостен
Ко всем живущим? С этой смертной девушкой
Спать пожелал он — и погнал в скитания.

(Ст. 735—738.)

В этом выводе, беспощадном по отношению к Зевсу, в значительной степени раскрывается смысл присоединения легенды об Ио к мифу о Прометее: судьба бедной девушки с абсолютной наглядностью демонстрирует, каков противник прикованного титана. В то же время самого Прометея встреча с Ио еще больше укрепляет в решении оказать максимальное сопротивление Олимпийцу. Если раньше сознание, что он владеет тайной Зевса, служило больше для самоуспокоения Прометея, то теперь он бросает открытый вызов своему мучителю:

Пусть действует, пусть правит кратковременно
Как хочет. Будет он недолго царь богов.

(Ст. 939—940.)

Почему же Прометей владеет тайной, грозящей гибелью Зевсу? Здесь в полной мере выясняется все значение такой, казалось бы, маленькой мифотворческой детали, как изменение генеалогии Прометея. Бесспорно, что и до Эсхила была известна легенда о том, как богиня Фемида спасла Зевса от гибели, заметив в нем влечение к морской деве Фетиде. Она объяснила владыке богов, что по велению судьбы Фетида родит сына, который окажется сильнее своего отца,— если этим отцом будет Зевс, ему не избежать свержения. Тогда Фетиду выдали замуж за смертного Пелея[1]. Их сын Ахилл в самом деле оказался могучим героем, превзошедшим храбростью и силой своего отца, но боги от этого нисколько не пострадали. Та-

---

временных изданиях именем Геры восполняют, следуя схолиям, недостающий спондей в ст. 600, в выходной монодии Ио, но схолиаст указывает здесь просто на обычный вариант мифа, не задумываясь над художественным замыслом Эсхила.

[1] См. Пиндар, 8 Истмийская ода (478), ст. 26—41. Более ранних свидетельств о существовании этого варианта мифа мы не имеем. Гесиод и автор «Киприй» объясняли брак Пелея и Фетиды иначе: Фетида отказалась от ложа Зевса, желая сделать приятное для Геры, и тогда разгневанный Зевс поклялся, что за это она должна будет стать женой смертного,— см. «Каталог женщин», фр. 57 по Эвелин-Уайту.

ким образом, тайна Зевса, которую ему открыла провидица Фемида, была в доэсхиловской мифологии составной частью легенды о падении Трои и не имела никакого отношения к Прометею. Эсхил, сделав Прометея сыном Земли-Фемиды, сделал его и хранителем тайны, грозящей Зевсу. Больше того, Прометей раскрывает перед своим мучителем первую ее половину: он прорицает, что однажды Зевс вступит в брак, от которого родится новый победоносный претендент на трон верховного бога. Но Прометей решительно отказывается назвать имя этой женщины — Зевсу не удается даже узнать, богиня это или смертная (ст. 760—770). После ухода Ио Прометей торжествует над своим еще могущественным, но неотвратимо приближающимся к постыдному падению противником:

Как гибели избегнуть, из богов никто
Сказать не может Зевсу. Только я один,
Я знаю, где спасенье. Так пускай царит,
Гордясь громами горними! Пускай царит,
В руке стрелою потрясая огненной!
Нет, не помогут молнии. В прах рухнет он
Крушением постыдным и чудовищным.

(Ст. 913—919.)

Непреклонность Прометея и делает его образ воистину трагическим: поверженный борец не сдается на милость победителя, а сам, изнемогая от мучений, крепко держит в своих руках судьбу врага.

С наибольшей яркостью эта сторона образа Прометея раскрывается в финальной сцене трагедии (эксоде), где прикованный титан сталкивается лицом к лицу с посланником Зевса, богом Гермесом, воплощенным прислужничеством перед новым владыкой. Но напрасно Гермес обращается к Прометею и с уговорами и с угрозами, требуя назвать роковое для Зевса имя. Напрасно он рисует перед страдальцем новые, еще более страшные муки: от удара молнии разрушится скала, к которой прикован Прометей, и на долгие годы погребет под своими обломками упрямца, для того чтобы через много лет он снова был извлечен на поверхность земли и снова обречен на мучения, на этот раз на Кавказе, где орел Зевса каждый день будет клевать его печень. Однако угрозы не могут сломить упорства Прометея: он предпочитает вытерпеть любые страдания, лишь бы увидеть падение своего врага и мучителя.

Нет казни, знай, нет хитрости, чтоб Зевс меня
Принудил тайну роковую выболтать,
Пока цепями скован я постыдными.
Так пусть пылающую мечет молнию,
Гремит подземным громом, кружит неба свод
Метелью белокрылою, пусть рушит все,—
Меня согнуть не сможет! Не скажу ему,
Чьи руки вырвут у него владычество! —

гордо отвечает Прометей посланцу Зевса (ст. 989—996). В этой заключительной сцене Эсхил последними, яркими штрихами завершает образ Прометея, отчетливо противопоставляя его гордое мученичество угодливому прислужничеству Гермеса.

Знай хорошо, что я б не променял
Своих скорбей на рабское служенье,—

отвергает он пример Гермеса (ст. 966—967). Цитируя эти стихи, молодой Маркс в предисловии к своей докторской диссертации назвал Прометея «самым благородным святым и мучеником в философском календаре»[1].

И вот неустрашимый титан оказывается лицом к лицу с разгневанным Зевсом — гром и молнии обрушиваются на скалу Прометея, в вихре космической катастрофы сшибаются ураганные ветры, и утес с прикованным страдальцем низвергается в подземные недра... Трагический конфликт завершается внешне поражением героя. Но по существу он выходит из него победителем, ибо перуны Зевса, насилие тирана не сломили его и не согнули.

Космические масштабы, в которых развертывается последняя битва скованного, но не покоренного Прометея с громовержцем Зевсом, не делают отвлеченным самый образ титана,— может быть, наиболее «человечный» и разносторонний из всех образов, которые мы знаем у Эсхила.

Прометей стонет и жалуется, когда ему больно, но находит в себе силы с иронией отвергнуть советы «миротворца» Океана; он ласков и по-отечески внимателен к Ио, но с непримиримым сарказмом ведет разговор с Гермесом. При этом одним из существенных средств создания образа является его речевая характеристика, отличающаяся нередко бытовыми, разговорными интонациями.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. I, М. 1928, стр. 26.

...Прометей безмолвствует, пока его приковывают к скале. Но, оставшись один, он не стесняется излить свое горе в жалобах:

Ай-ай-ай! О сегодняшних муках воплю
И о завтрашних муках. Когда же конец
Этим тяжким страданьям наступит?

(Ст. 98—100.)

Вскоре он овладел собой («Впрочем, что это я говорю?»), вспомнил, что всё заранее предвидел,— и немного успокоился, но тотчас его встревожил еле слышный звук и легкое дуновение ветра. Вот оно доносится снова — как будто воздух рассекают со свистом крылья птиц. Кто же это направляется к его одинокой скале? Бедному страдальцу страшно все, что приближается к нему!.. А сколько чисто человеческой боязни вновь остаться одному вложено в просьбу Прометея к Океанидам спуститься на землю и услышать от него рассказ о его будущей судьбе:

Послушайтесь, послушайтесь! Со мной, кто так
Страдает, пострадайте!..

(Ст. 274—275.)

Это слова не гордого титана, а мольба несчастного человека, которого растрогали своей ласковой речью девы-Океаниды.

Зато, когда Прометей видит горе и страдания беспомощной в бедствиях Ио, он забывает о своих мучениях и ведет с ней беседу, подобно мудрому и терпеливому учителю. Отметим попутно, что язык обширных географических описаний Прометея, занимающих большую часть сцены с Ио, очень прост с точки зрения синтаксиса: видимо, при всей любознательности афинских зрителей, содержание монологов о дальних странах было все же относительно сложным для восприятия на слух, поэтому Эсхил максимально облегчает свою речь, делая ее доступной для аудитории. Это может служить еще одним опровержением распространенного мнения о нарочитой велеречивости и напыщенности эсхиловского языка![1] Но самое великолеп-

---

[1] Отметим, что такой же простотой синтаксического построения отличаются вступительные анапесты в «Персах», где перед зрителем развертывается картина разноплеменного войска Ксеркса, и знаменитый монолог Клитеместры об огненном телеграфе в «Агамемноне».

ное, конечно,— заключение второго и третьего монологов, поражающее своей разговорной, бытовой интонацией.

Когда тебе не ясно что, сомнительно,
Спроси опять и толком разберись во всем.
Досуга больше у меня, чем сам хочу,—

так заканчивает Прометей одну часть рассказа (ст. 816—818). Перед нами снова не величавый титан, владеющий сокровенными тайнами матери Земли, а добрый наставник, горько иронизирующий над собственной участью. Точно так же, повествуя о судьбе Данаид, потомков Ио, Прометей заключает рассказ совершенно по-обыденному:

А как все будет,— долго мне рассказывать,
Тебе же, если б и узнала, пользы нет.

(Ст. 875—876.)

Разговорные интонации характерны для Прометея в диалогах и с другими персонажами трагедии. Так, Прометей, не питая никаких иллюзий относительно великодушия Зевса, иронизирует над своим бывшим сподвижником Океаном. «Эвон, что за штука? — встречает его Прометей.— И ты явился посмотреть на мои мученья? Как же ты решился... прийти в эту землю, родящую железо?» (ст. 298—302).

Завидую; ты вовремя укрылся в тень,
Хоть был ты мой сподвижник и дерзал со мной[1],—

продолжает он язвить по адресу «умиротворителя» Океана (ст. 330—331), которому немного совестно оставить друга и родственника в беде, но ужасно не хочется навлечь на себя гнев Зевса. Прометей это прекрасно понимает и, смеясь в глубине души над малодушием Океана, дает ему полезный совет:

А впрочем, ты не маленький. Учить тебя
Не надо мне: спасайся как умеешь сам.

(Ст. 373—374.)

С еще большей иронией разговаривает Прометей с Гермесом. Их встреча происходит уже после того, как на примере Ио зрители в последний раз убедились в жестокости

[1] Из трагедии остается неясным, в чем состояло это соучастие Океана в «дерзаниях» Прометея.

Зевса; и язвительный сарказм по адресу угодничающего перед Олимпийцем Гермеса как нельзя лучше передает спокойную и гордую уверенность Прометея в своей правоте. Разговорные интонации, повседневные обороты речи и здесь делают образ героя человечным: «Разве я не видел, как уже пали два властелина?.. Или, может быть, тебе кажется, что я боюсь и робею перед новыми богами? Тут недостает многого — всего. А ты пыли обратно той же дорогой, по которой пришел» (ст. 956—962),— в этой речи Прометея, которую мы специально дали в прозаическом переводе, нет ничего титанического — но тем сильнее вылепленный Эсхилом образ, чем более простыми средствами он создается.

Не менее яркой характерностью отличаются и второстепенные образы трагедии. Как живой, встает перед нами жестокий бог Власти, злобно ненавидящий Прометея и полный собачьей, нерассуждающей преданности к своему еще более жестокому господину. В ином свете выступает бог-кузнец Гефест, который сочувствует Прометею и проклинает свое ремесло, но не способен на активное сопротивление Зевсу. О благодушном «умиротворителе» Океане и прислуживающем Зевсу Гермесе говорилось выше. Добавим также, что и в прологе и в других сценах с участием «характерных» персонажей достаточно часто встречаются речевые прозаизмы. «Да ну же, что медлить и причитать напрасно?» (ст. 36). «По правде сказать, твое ремесло ничуть не повинно в этих бедствиях» (ст. 46—47). «Как бы тебе не пришлось причитать над самим собой» (ст. 68) и т. п. Трагедия, в которой действующими лицами являются, за исключением Ио, одни боги, оказывается наиболее «человечной» и по своему речевому строю.

В самой тесной связи с выдвижением на первый план центрального образа героя находится и структура «Прометея», в частности, соотношение речевых и хоровых партий. Как уже говорилось, роль хора в этой трагедии весьма ограничена: собственно хоровые, лирические партии составляют не более одной восьмой всего объема трагедии (136 стихов), и ни одна из них не превышает четырех десятков стихов — какой разительный контраст с монументальными ораториями хора хотя бы в «Агамемноне»! В «Прометее» нет даже парода как самостоятельной замкнутой структурной единицы, ибо четыре небольшие лирические строфы хора (каждая всего по восемь стихов) перемежаются

анапестическими монологами Прометея, близко примыкающими по содержанию к прологу. Что касается небольших стасимов, отделяющих друг от друга обширные речевые сцены, то они совершенно лишены мировоззренческого значения и только комментируют действие с позиции сострадательных очевидцев. Впрочем, как ни кратки по объему хоровые партии, как ни ограничен Эсхил условиями сюжета, не позволяющими хору отходить для танца далеко от пригвожденного к одному месту Прометея, в лирических строфах постоянно чувствуется рука настоящего мастера, создающего великолепные хоровые миниатюры. Особенно замечателен с этой точки зрения последний, третий стасим, в котором одна пара строф и замыкающий их эпод составляют исключительно стройное, гармоничное целое.

«*Мудрым* был, *мудрым* был тот»,— этой энергичной анафорой начинает хор строфу — похвалу мудрецу, который заповедал людям вступать только в равные браки.

Нет, никогда. никогда,
Мойры благие, пусть мне не делить
Брачное ложе с Зевсом,—

следует столь же энергичное пожелание в начале антистрофы. Точно так же три последних стиха строфы и антистрофы завершаются перекликающимися друг с другом рифмованными исходами стихов, тяготеющими к заключительному ассонансу[1]. Этот эффект еще усиливается чисто музыкальным составом стиха с преобладающими долгими звуками: «о» — в строфе, «а» — в антистрофе. В противоположность этому эпод начинается с торопливой, изобилующей краткими гласными строки («Не страшно повенчаться равным браком»); и так же в потоке кратких, стремительно льющихся звуков, как бы спасаясь от страсти богов, Океаниды называют подобный союз «беспобедной победой», «безысходным исходом»[2]. Наконец все снова завершается взволнованными рифмованными строками:

Не знаю, со мной что станет,
Не вижу, куда укрыться
От Зевса, коль страстно взглянет?

(Ст. 905—907.)

---

[1] Строфа, ст. 891—893: διαθρυπτομένων,... μεγαλυνομένων,... γάμων; антистрофа, ст. 898—900: παρθενίαν,... ἀμαλαπτομέναν,... πόνων.

[2] Точнее: войной без надежды на победу: ἀπόλεμος πόλεμος, ἄπορα πόριμος (ст. 904).

Впрочем, хоровых партий в «Прометее» вообще немного, и удельный вес лирики несколько повышается за счет *сольных* арий персонажей, так называемых *монодий*,— прием, до сих пор у Эсхила в такой форме не встречавшийся. Мы помним, конечно, лирические партии Кассандры в «Агамемноне» или Ореста и Электры в «Хоэфорах», но в обоих случаях они входят в состав коммосов, то есть самым тесным образом (и по содержанию и композиционно) связаны с хоровыми строфами. В «Прометее» же три совершенно самостоятельные арии принадлежат Ио — именно при ее появлении и уходе, когда Ио охватывают приступы безумия. Лирические ариозо служат здесь для подчеркнутого выражения экспрессии, присущей этим эпизодам.

Аналогичная картина наблюдается и в употреблении анапестов. В ранних трагедиях они использовались только в речитативах корифея (или выполняющего его функции Ксеркса в финале «Персов») — во вступлениях к пароду или стасимам, на рубеже речевых сцен. В «Орестее» наряду с сохранением анапестов в подобных же случаях они употребляются еще и как средство для создания патетической характеристики персонажа. Особенно наглядно это можно видеть на примере сцены Клитеместры с хором после убийства Агамемнона, где анапестические монологи царицы чередуются с взволнованными строфами хора. В «Прометее» подобный художественный прием получает еще более широкое применение. Здесь корифей декламирует в анапестах только два небольших монолога (ст. 277—284, 1063—1070), а больше половины всех анапестических стихов отдано Прометею:[1] ими перемежаются хоровые строфы в пароде, где Прометей берет на себя, таким образом, функции корифея, ими же написан его заключительный монолог, и этот последний, могучий и звучный аккорд с исключительной силой завершает трагедию, в которой все внимание поэта сосредоточено на образе несгибаемого титана.

О святая, могучая матерь моя,
О эфир, над землей разливающий свет,
Поглядите: страдаю безвинно.
(Ст. 1091—1093.)

---

[1] Всего в трагедии 128 стихов анапестов, из них 16 принадлежат корифею, 36— Океану, Ио и Гермесу, вместе взятым, остальные 76 приходятся на долю Прометея.

Отмеченные особенности в стиле «Прометея» соответствуют структуре трагедии в целом: она отличается большей свободой, чем произведения раннего периода творчества Эсхила, хотя влияние «фронтонной» композиции ощущается в ряде случаев и в ней.

Так, пролог вместе с пародом в известной степени могут быть сопоставлены с эксодом: и здесь и там сцена начинается с ямбической стихомифии и завершается анапестическим речитативом, который в пароде сочетается с хоровыми строфами. При известном ритмическом параллелизме обоих кусков настроение в них явно контрастное. В начале трагедии Власть торжествует над поверженным Прометеем, который безмолвствует или жалуется на свою судьбу; сострадательные Океаниды усиливают общий печальный колорит. В финале, хотя Прометей внешне и терпит поражение, морально он является активной, наступающей стороной, и перед силой его ненависти к Зевсу остаются бесполезными угрозы Гермеса; и Океаниды, преклоняясь перед его стойкостью, решительно становятся на сторону страдальца.

Однако дальнейшие попытки найти симметричные пропорции, подобные тем, по которым построены ранние трагедии, не приводят к успеху.

В «Прометее» действие развивается не по принципу «серединной» кульминации. Динамика образа нарастает постепенно от начала до самого конца трагедии: внимание Эсхила неотступно приковано к герою, несущему на себе всю тяжесть поистине титанической ответственности за однажды принятое решение. Соответственно и в композиции «Прометея» Эсхил смело ломает нормы архаической техники, организуя структуру трагедии не по закону симметрично-замкнутых пропорций, а сообразуясь с развитием внутренней динамики образа, достигающей кульминации только в самом конце трагедии. В этом смысле «Прометей» стоит значительно ближе к «Агамемнону», чем к ранним трагедиям. «Вторая кульминация», как мы назвали сцену с Кассандрой, существует и в разбираемой трагедии — это, конечно, сцена с Ио; как в «Агамемноне» раскрытие образа Клитеместры завершается уже *после* этой «второй кульминации», так и в «Прометее» образ героя достигает вершины после сцены с Ио, где собираются воедино и гуманистический пафос Прометея-землеоткрывателя, и окончательное осуждение своеволия Зевса, и решимость Про-

метея держать Зевса в вечном страхе перед его тайной. Если в первой половине трагедии Прометей освещается преимущественно в одном плане — как благодетель человечества, то во второй половине особенно отчетливо раскрываются главные черты его характера: гордая непреклонность по отношению к Зевсу, ироническое презрение к Гермесу. Образ героя рассчитан на обозрение не только с фасада, как в архаических фронтальных фигурах, но и в разных поворотах, и торс отделан со всех сторон одинаково тщательно[1].

Подобно действующим лицам «Орестеи», герои «Прометея» ушли далеко вперед по сравнению с архаически скованными образами Пеласга, Даная, Ксеркса. В них находит отражение неизмеримо расширившийся идейный кругозор Эсхила. Не носители отвлеченных, обобщенных норм поведения, а живые люди с определенными доминирующими чертами характера, показанные в момент наибольшего напряжения душевных сил,— таковы и Клитеместра, и Орест, и Прометей.

Однако наиболее существенное отличие всех остальных трагических героев Эсхила от Прометея состоит в том, что они своей деятельностью обеспечивают в конечном счете торжество той объективной необходимости, того справедливого мирового начала, олицетворением которого является обычно в глазах Эсхила Зевс. Напротив, Прометей вступает в непримиримый конфликт с верховным владыкой богов и людей, наделенным в этой трагедии чертами жестокого деспота и насильника. Чтобы объяснить подобное изображение Зевса, надо вспомнить, какими предстают боги в уже известных нам трагедиях Эсхила.

Еще при анализе «Просительниц» мы отмечали двойственный характер эсхиловского представления о Зевсе. С одной стороны, он воспринимается поэтом как совершенно конкретная, чувственная реальность, родоначальник Данаид, зачавший их предка Эпафа. С другой стороны, Зевс приобретает черты отвлеченной мировой силы, высшей

---

[1] Наблюдения над композицией и стилем «Прометея» заставляют предполагать, что трагедия эта принадлежит к числу поздних произведений поэта. Может быть, она написана в последние годы его жизни, одновременно с «Орестеей» или даже после нее, и относится к тем трагедиям, которые были поставлены уже после смерти Эсхила его сыном Эвфорионом.

справедливости, правящей миром без малейшего физического усилия (ср. «Просительницы», ст. 97—102, 598—599). Подобное осмысление образа Зевса наблюдалось и в «Агамемноне» с его знаменитым обращением «Зевс, кто бы он ни был» (ст. 160), в связи с чем мы напоминали об исключительно выразительном фрагменте 70 из трагедии «Гелиады» (Зевс есть и эфир, и небо, и земля, Зевс — все на свете и выше всего). Таким образом, в творчестве Эсхила наблюдается отчетливая тенденция к пантеистическому восприятию мира, к замене антропоморфного Зевса эпических сказаний отвлеченным высшим божественным авторитетом, осуществляющим руководство миром по закону справедливости.

Аналогичный процесс происходил во второй половине VI — начале V века и в древнегреческой философии. Когда ионийский философ Анаксимандр называл «беспредельное», лежащее в основе мира, «божеством», «ибо оно бессмертно и неуничтожимо»[1], он по существу вступал в конфликт со старинной верой в человекоподобных богов, так как его представление о «божестве» отвлекалось от конкретных образов единичных обитателей Олимпа. В наиболее отчетливой форме этот конфликт был выражен в творчестве странствующего поэта-философа Ксенофана, объявившего открытую борьбу божественному пантеону Гомера и Гесиода, которые наделили своих олимпийцев всеми слабостями, присущими человеческому роду: завистью ревностью, мстительностью, сладострастием и т. п. мало привлекательными качествами. Этим антропоморфным богам народной религии Ксенофан противопоставил *единого* бога, величайшего среди богов и людей и *непохожего* на смертных ни по образу, ни по духу. Он пребывает вечно на одном месте, ибо ему не подобает двигаться то туда, то сюда, и без усилия все сотрясает одним могуществом своего духа. Он весь — зрение, весь — мысль, весь — слух[2].

Близость подобных представлений эсхиловскому образу Зевса как высшей мировой силы совершенно очевидна. Но если даже у Ксенофана еще сохраняется *множественность* богов (ибо его единый бог — величайший среди других богов) и не отрицается их «оформленность»

---

[1] H. Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker, 6 Aufl., 1951, т. I, фр. A 15.
[2] Дильс, фр. B 23, 26, 25, 24.

божество имеет форму шара), то тем более естественно ожидать сохранения подобного дуализма у поэта, мыслящего конкретно-чувственными образами. И мы действительно знаем, что Эсхил не только не отказался от антропоморфных богов, но зачастую делал их действующими лицами своих трагедий: мы видели, какую роль играют в «Орестее» Аполлон, Афина, Эринии. Но в отличие от Гомера эти боги теряют всякую связь со сверхъестественными силами, уподобляясь людям, если можно так выразиться, до последнего предела: Эсхил делает их либо идеальными гражданами полиса (Афина, Аполлон), либо временными противниками государственных установлений, которым они, однако, в конечном счете подчиняются. Следовательно, в трагедийном театре Эсхила происходит сложный процесс трансформации гомеровских богов, их, так сказать, «поляризации» — с одной стороны, до пантеистической отвлеченности, с другой,— до абсолютной «человеческой» конкретности.

Герои «Прикованного Прометея» целиком принадлежат ко второй категории богов. Меньше всего следует искать в них персонификацию стихийных сил природы или отвлеченных этических категорий. Нет, эсхиловские боги здесь — более чем где бы то ни было в его драмах — люди, и к тому же не носители каких-либо отвлеченных начал, а в значительной степени наделенные индивидуальными характеристиками, различающими их по отношению к проблеме власти. И поэтому Зевс «Прикованного Прометея» не имеет ничего общего с Зевсом из знаменитого гимна в «Агамемноне»; это не блюститель мирового порядка, а единодержавный деспот, тиран, напоминающий, например, Эгисфа[1]. Добавим к этому, что в пантеистическом Зевсе, «кто бы он ни был», олицетворяющем мировую закономерность — «космос», Эсхил видел необходимое условие для существования человеческого рода, справедливых общественных отношений, демократической государственности, то есть всего того, что составляло святая святых его миросозерцания. Напротив, Зевс из «Прометея», замышлявший уничтожение людей и деспотически карающий их заступника, становится в сущности силой враждебной прогрессу человечества. Эсхиловская концепция божества выше *такого* Зевса из антропоморфного

---

[1] Ср. «Прометей», ст. 323, 108 и «Агамемнон», ст. 1624, 1640.

мифа, и *такого* Зевса — своевольного, злобного, сластолюбивого — Эсхил не стесняется изображать в самом неприглядном свете, потому что он отделяет понятие об истинном, непогрешимом, всеобщем божестве как мировом начале от подверженного всем человеческим слабостям гомеровского Зевса. Глубоко религиозный Эсхил разит в «Прометее» не пантеистическую идею божественного управления миром, а тех *антропоморфных* богов гомеровского пантеона, которые своим антигуманистическим поведением дискредитируют в глазах Эсхила идею мирового божества.

Именно так следует понимать известные слова Маркса о «богах Греции», «трагически раненных насмерть» в «Прометее» Эсхила[1]. Человекоподобные боги перестают быть для Эсхила богами, хотя они и остаются в арсенале его художественного мышления и становятся нормой — положительной или отрицательной — человеческого поведения.

Так, в образе Прометея (хотя и он тоже бессмертный бог!) поляризуется, кристаллизуется представление о нормативном герое, который приобретает исключительное величие потому, что является не только защитником или освободителем от тирании одного города (как Этеокл в Фивах или Орест в Аргосе), но защитником и покровителем всего рода человеческого. Объективное гуманистическое содержание образа Прометея обеспечило ему бессмертную славу в новое время—в XIX—XX в., когда богоборческая и антидеспотическая проблематика трагедии оказалась наиболее созвучной освободительным устремлениям и идеалам эпохи. Но нельзя забывать, что общественный идеал, который, благодаря своей типической обобщенности, приобрел впоследствии черты общечеловеческого, «вечного» идеала, вырос на совершенно конкретной социально-исторической почве. Эта исторически обусловленная конкретность мировоззрения Эсхила объясняет нам и те аспекты конфликта между Прометеем и Зевсом, на которые мы до сих пор сознательно не обращали внимания. Между тем они очень важны для понимания того, как в дальнейшем могли развиваться взаимоотношения двух противников: ведь «Прикованный Проме-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. I, М. 1928, стр. 403.

тей» являлся только частью более обширного драматического целого — дилогии или трилогии.

Прежде всего необходимо отметить в сохранившейся трагедии неоднократное противопоставление Прометея Зевсу как бога старшего поколения новому, молодому властелину[1]. Для этого Эсхил с обычной свободой видоизменяет генеалогическую таблицу богов, доставшуюся ему в наследие от гесиодовской «Теогонии», согласно которой Прометей, сын титана Иапета, и Зевс, сын титана Крона,— боги одного поколения, ровесники и двоюродные братья[2]. Напротив, Эсхил делает Прометея сыном Земли, родительницы титанов-Уранидов, то есть непосредственным наследником Урана, ровесником богов второго поколения, возглавляемого Кроном. Поэтому Зевс для него — младший бог, годящийся Прометею в сыновья, и вся коллизия напоминает аналогичную ситуацию в «Эвменидах», где Аполлон и Афина выступают как боги младшего поколения по сравнению с древними Эриниями, но в конце концов приходят с ними к соглашению и единству. Не могло ли подобным же образом произойти в дальнейшем примирение и Зевса с Прометеем? Намек на это имеется в самом начале «Прикованного Прометея».

«Я знаю, что он жесток и присвоил себе все права,— говорит здесь Прометей о своем противнике.— Однако, я думаю, он смягчится, когда будет сокрушен ударом судьбы, и, успокоив крутой гнев, придет к союзу и дружбе со мной; тогда мы оба поспешим навстречу друг другу» (ст. 186—192). В дальнейшем мысль о примирении противников отступает на задний план, но ясно, что Эсхил имел в виду реализовать ее в следующей трагедии: на примере «Орестеи» мы уже видели, как из предшествующей части трилогии перебрасывается мостик в последующую.

С этой точки зрения нельзя не считаться с тем, что при всей жестокости Зевса установленная им власть есть «гар-

---

[1] См. ст. 96, 148, 389, 439, 942, 955.

[2] Ср. «Теогония», ст. 132—138. 453—457. Прометей — сын титана Иапета и Климены, дочери титана Океана: ст. 351, 507—511. Не исключено, впрочем, предположение, что Прометей продолжал оставаться титаном старшего поколения в народной мифологической традиции, на которую в данном случае опирался Эсхил, но так или иначе резкое противопоставление Прометея Зевсу как богов разных поколений существенно отличает эсхиловскую трактовку мифа от гесиодовской.

мония», то есть порядок, соразмерность частей и прав в мире, необходимость которой вынуждены признать даже сочувствующие Прометею Океаниды (ст. 551).

Еще более характерно, что эта «гармония» установлена в порядке *распределения* между богами их прав. Зевс — «все распределяющий», как называет его хор (ст. 526—527), его первым делом после захвата власти было «распределить права» среди богов, он «роздал по порядку» власть[1]. Как и в «Эвменидах», в «Прометее» речь часто идет о «тима́й» и «гера», почетных долях богов в управлении миром[2]. Обязанности, которые они теперь должны выполнять, выпали им «по жребию»[3]. Боги обвиняют Прометея как раз в том, что он отдал людям «права», принадлежащие олимпийцам, в том числе и огонь — «почетную долю» Гефеста[4].

Правда, эти доводы в пользу Зевса почти тонут в массе обличительных речей Прометея, но мы помним, как искусно умеет Эсхил подготовлять намеками и как бы невзначай оброненными фразами необходимое в дальнейшем смещение акцентов. К этому следует добавить, что, в представлении Эсхила, над Прометеем, как и над Зевсом, господствует некая высшая сила, которой они оба в конечном счете должны подчиниться. Эта сила — необходимость (ананке) или мойра, выступающая в «Прометее» как могущественная закономерность мирового порядка, космоса. То обстоятельство, что в «Прикованном Прометее» ананке и мойра царят над Зевсом, который в других трагедиях сам является их носителем, лишний раз показывает, насколько антропоморфный тиран Зевс «Прометея» отличается от пантеистически отвлеченного Зевса «Просительниц» и особенно «Агамемнона».

Так, Прометей знает, что он должен терпеть муки в силу необходимости, предопределенной ему судьбой (ст. 103—105),— здесь нет никакого фатализма, речь идет просто об известной закономерности: «совершившему — тер-

---

[1] Ст. 229—230. Обратим внимание на употребление здесь и в ст. 526 глагола νέμω, близкого по значению к μείρομαι, от которого произошло понятие «доли» — «мойры», а также термина διεστοιχίζετο. Лексикограф Гесихий объясняет его так: «Разложил по очереди и по порядку. От образа действия лиц, которые заводят скот в стойло и определяют каждому *долю* его корма (ἐκ τῆς νομῆς)».

[2] Ст. 82, 171, 229, 409, 439.

[3] Ст. 48, 49.

[4] Ст. 30, 38, 83, 107, 944.

петь». Но в такой же мере это относится к Зевсу — его грядущее падение от рук более сильного соперника Прометей расценивает как возмездие за насильственное свержение Олимпийцем своего отца Крона: над Зевсом тяготеет своеобразное родовое проклятие (ст. 910—912), и осуществление кары находится, по словам Прометея, в руках необходимости.

Кто ж у руля стоит необходимости? —

спрашивает корифей.

Три мойры и Эринии, что помнят все,—

отвечает Прометей.

— Так, значит, Зевс им уступает силою?
— Что суждено, не избежит и Зевс того.

(Ст. 515—518.)

Итак, налицо столкновение двух сил, одинаково подвластных необходимости, но, как всегда у Эсхила, имеющих полную возможность выбрать самостоятельный путь действия.

Мы знаем, однако, что в представлении драматурга вполне самостоятельные поступки людей всегда в конечном счете совпадают с требованиями высшей объективной закономерности, торжествующей в результате сложного взаимопереплетения индивидуальных стремлений. Как можно представить себе дальнейшее развитие конфликта, завязавшегося в «Прикованном Прометее» и не разрешенного в пределах этой трагедии, ибо тайна Прометея так и не разгадана, будущее Зевса не выяснено? Ответ на поставленный вопрос мы попытаемся найти в отрывках из несохранившейся трагедии «Освобождаемый Прометей», примыкавшей по содержанию непосредственно к «Прометею Прикованному», и в некоторых других античных источниках[1].

Действие «Освобождаемого Прометея» происходит че-

---

[1] От «Освобождаемого Прометея» сохранилось 35 стихов, к которым добавляется еще большой монолог из драмы «Прометей» римского поэта Акция, использовавшего древнегреческий оригинал. Кроме того, в средневековых рукописях «Прикованного Прометея» в списках действующих лиц значатся Гея (Земля) и Геракл, не играющие, как известно, никакой роли в сохранившейся трагедии. Из этого исследователи делают весьма правдоподобное заключение, что Гея и Геракл являлись персонажами «Освобождаемого

рез много лет после того, как подземные недра поглотили прикованного титана.

Осуществилась вторая половина угроз Гермеса: Прометей вместе со скалой, к которой он по-прежнему прикован, извлечен на поверхность земли, и прилетающий к нему орел Зевса терзает его печень (фр. 193). Трагедия открывалась, по-видимому, на старинный лад, пародом хора — его составляли титаны, освобожденные Зевсом из Тартара и ведущие теперь вечную беззаботную жизнь на островах Блаженных. Вероятно, Эсхил пользовался здесь мотивом, содержавшимся еще в «Трудах и днях» Гесиода (ст. 169 сл.), а также в IV Пифийской оде Пиндара (ст. 292 сл.). Но мы можем найти и в сохранившихся трагедиях Эсхила важную реминисценцию этого варианта мифа: в суде ареопага Эринии, желая ослабить аргументы Аполлона, выступающего защитником отцовского права, напоминают ему, что Зевс сам заковал в цепи своего отца Крона. «О отвратительные чудовища, ненавистные богам! — решительно возражает Аполлон.— *Оковы можно развязать*, для этого есть средство и много способов освобождения» («Эвмениды», ст. 644—646). Независимо от того, в каком отношении находится время написания «Орестеи» и трагедий о Прометее, ясно, что Эсхил в обоих случаях поддерживает ту версию мифа, согласно которой Зевс, упрочив свою власть, постарался избавиться от тяготевшего над ним проклятия Крона, для чего он освободил прежних противников-титанов. В пароде «Освобождаемого Прометея» они и приходили к своему брату, проделав длительное путешествие от берегов Океана через Эфиопию к реке Фасису, отделяющей Европу от Азии (фр. 190—192). В нескольких анапестических стихах парода мы снова слышим голос поэта, увлеченного повествованием о далеких краях,

Где всевидящий Гелиос теплой струей
Нежных вод океанских ласкает тела
Утомленных бессмертных коней.

Прометея», который в какой-то древней рукописи Эсхила следовал непосредственно за «Прометеем Прикованным». Все эти данные в своей совокупности позволяют сделать ряд предположений о развитии событий в недошедшей трагедии. Вопрос о принадлежности к «Освобождаемому Прометею» небольшого папирусного фрагмента, опубликованного недавно Зигманном («Literarische griech. Texte der Heidelberger Papyrussammlung», 1956, № 185), остается все еще очень спорным (см. ук. изд., стр. 22).

В ответ на песнь титанов Прометей рассказывал о своих мученьях, которые он с радостью променял бы на смерть,— но как раз смерти и не дает ему Зевс (фр. 193). Возможно, что где-то в первом же эписодии Прометей снова вспоминал о своих заслугах перед человечеством, в частности, о том, как он приучил лошадей и быков, освободив от тяжелой работы людей (фр. 194).

Так или иначе ясно, что после освобождения титанов Прометей остался единственным потомком Урана, враждебно настроенным по отношению к Зевсу, хотя оснований для этого больше нет: Зевс уже не «искореняет род Уранидов» («Прикованный Прометей», ст. 162), и сама их мать, Земля, приходила к Прометею, вероятно, со словами увещевания. Удавалось ли ей склонить сына к примирению с Зевсом, или он оставался столь же непреклонным, как некогда в диалоге с Океаном,— об этом мы можем только гадать, не имея под руками достоверных свидетельств. Может быть, получив от Зевса обещание освободить его, Прометей сам предостерегал Олимпийца от брака с Фетидой[1], может быть, это делала Земля, чтобы избавить сына от страданий,— ясно во всяком случае, что после ее ухода на орхестре появлялся Геракл. Его приход был предсказан Прометеем еще в диалоге с Ио — уже тогда титан знал, что ее потомок в тринадцатом колене, славный лучник, избавит его от мук (ст. 770—775, 870—876). И вот прорицание сбывалось — своей стрелой, не знающей промаха, Геракл убивал орла и таким образом облегчал участь Прометея (фр. 200).

О милый сын отца, мне ненавистного,—

с такими словами обращался титан к герою (фр. 201) и в благодарность за спасение показывал ему дорогу на запад, в сад Гесперид, куда должен был направиться Геракл. Таким образом, повторялась ситуация первой трагедии — как за тринадцать поколений до этого Прометей прорицал Ио, прародительнице Геракла, так теперь он вещал будущее ее потомку[2].

Неясным остается, однако, один, и притом весьма су-

---

[1] Так у латинского мифографа Гигина, фаб. 54.

[2] См. фр. 195, 196, 198, 199, 206. Возможно сюда же относятся фр. 431 и 441.

щественный, момент: какую позицию по отношению к поступку Геракла занимал его небесный отец Зевс? В первой трагедии Прометей говорил, что один из потомков Ио освободит его *вопреки воле* Зевса (ст. 771), и это существенным образом отличало эсхиловскую версию мифа от гесиодовской. В изложении позднего грамматика Гигина, напротив, указано, что «Геракла *посылают*, чтобы убить орла»,— кто мог его послать, кроме Зевса? В этом случае мы должны предположить, что Зевс, подобно Афине в «Эвменидах», успешно продолжает политику примирения со своими противниками: узнав от Земли содержание угрожающей ему тайны, он освобождает теперь Прометея, одновременно пользуясь случаем возвеличить своего любимого сына Геракла.

Однако едва ли великодушие Зевса являлось достаточным основанием для реабилитации его в глазах зрителей, которым он запомнился как тиран и деспот. С другой стороны, трудно поверить, чтобы Эсхил удовлетворился простым освобождением Прометея из оков по прихоти Зевса. Если бы и наказание и прощение героя зависели только от каприза верховного Олимпийца, потеряли бы всякий смысл и титаническая непреклонность Прометея в первой трагедии и его бесценные заслуги перед человечеством. Нет, подобный мирный апофеоз лежит вне сферы трагического конфликта, столь энергично развертывающегося в «Прикованном Прометее». Для того чтобы примирение Прометея с Зевсом могло состояться не в духе благостного «прощения», унизительного для смелого борца, и не в розовой дымке идиллии, чуждой трагической музе Эсхила, Зевс должен был внести в существование мироздания свой вклад, не менее значительный для человечества, чем вклад, сделанный его противником. Только на этих условиях могло бы быть достигнуто то равновесие сил, которое обеспечило бы разумное примирение противоречий, — а оно, по Эсхилу, являлось вечным законом и непременным условием существования космоса — организованного единства мира. К счастью, сохранилось одно античное свидетельство, которое может послужить материалом для восстановления идейных предпосылок примирения Прометея с Зевсом.

Еще Гегель обратил внимание на тот пассаж в платоновском диалоге «Протагор», который содержит развитие мифа о Прометее — подателе благ для человечества.

Когда Прометей похитил небесный огонь,— рассказывается у Платона («Протагор», 321 *D* — 322 *D*),— то человек получил благодаря этому мудрость, необходимую для поддержания жизни. Но гражданской мудрости он был лишен, потому что ею продолжал владеть один только Зевс. И вот, так как у людей не было государственного устройства, то они обижали друг друга и снова стали рассеиваться, так что Зевс был принужден послать им через Гермеса *стыд* и *правду* («айдос» и «дике»), что бы в городах установился порядок («космос»). Огонь и прочие материальные блага, дарованные Прометеем людям, замечает по этому поводу Гегель, «поступают прежде всего на службу эгоизму и частной выгоде, не имея отношения к общим интересам человеческого существования и к тому, что потребно для общественной жизни»[1]. И в самом деле, на протяжении всего «Прикованного Прометея» речь идет только о чисто материальных благах и производственных навыках («тéхнай»), которыми человечество обязано Прометею, основная же предпосылка *гражданского* общежития — соблюдение *правды* — совершенно не раскрывается. Между тем и у Гесиода, чьи этические традиции развивает Эсхил, и у самого Эсхила проблема *справедливого* человеческого общежития неизменно связана с почитанием гражданами стыда и правды. Достаточно напомнить гесиодовскую картину «железного века», характерного как раз тем, что в это время стыд и правда покидают землю. Вспомним также заветы эсхиловских Эриний, совпадающие с наставлениями Афины чтить правду как залог общественного спокойствия («Эвмениды», ст. 508—515, 521—524, 538—539, 550—552, 563—565, 690—693). Из этих пассажей становится совершенно ясным, что в представлении Эсхила люди, освоившие чисто материальные дары Прометея, еще не выходят за пределы «железного века», лишенного главного условия существования гражданской общины— *правды*, *Дики*. Если Дика находится в руках Зевса и он решает даровать ее людям, то этим самым он не только уравнивается с Прометеем, но и превосходит его,— но ведь как раз об этом и свидетельствует отрывок из платоновского «Протагора»[2].

---

[1] Г. Ф. Гегель, Сочинения, т. XIII, М. 1940, стр. 37.

[2] Подобное толкование «Освобождаемого Прометея» было предложено Вальтером Нестле в уже упоминавшейся книге «Menschliche Existenz und politische Erziehung...», стр. 33—34.

Косвенное подтверждение верности этого предположения об идейном содержании «Освобождаемого Прометея» дают еще два пассажа из наследия Эсхила. Первый — высказывание Прометея в сохранившейся трагедии: «Мастерство намного слабее необходимости» (ст. 514), то есть владение материальными благами («техне» — мастерство, умение) есть только низшая ступень прогресса человечества, а высшая сила — необходимость, которой в общественно-этическом плане и является закон справедливости[1]. Второй пассаж, представляющий значительный интерес для толкования — в порядке аналогии — не дошедшего до нас «Освобождаемого Прометея», это недавно опубликованный фрагмент из неизвестной драмы Эсхила, в котором действующим лицом является не кто иной, как сама Дика[2].

Хотя начало фрагмента и сильно испорчено, из него все же понятно, что Зевс, отец Дики, по праву овладел троном верховного владыки богов и почитает свою дочь, претерпев тяжкие бедствия. Здесь речь идет, вероятно, о войне Зевса с титанами, в которой, как видно, Дика была на стороне своего отца[3]. Напомним, что и Прометей, не сумев предотвратить столкновения титанов и Зевса, стал, по совету своей матери, на сторону последнего («Прикованный Прометей», ст. 199—221). Итак, теперь Дика восседает рядом с троном Зевса, который посылает ее к тем, к кому он благоволит (ст. 10—11). В частности, в нашем фрагменте он послал ее «в эту землю» — в какую, мы не можем определить пока более точно, и люди, населяющие ее, конечно, охотно примут Дику, потому что в ее обязанности («тиме», ст. 16) входит воздавать по заслугам как справедливым людям, так и негодным: в этом состоит закон, уста-

[1] Отождествление Дики с необходимостью выявляется косвенным путем из сопоставления «Эвменид», ст. 511—512 («О Дика, о троны Эриний!»), с «Прометеем», ст. 516 (Эринии и мойры стоят у руля необходимости). Ср. также выше, гл. III, стр. 200 сл.

[2] Оксиринхские папирусы, т. XX, № 2256, фр. 9а. Толкование фрагмента в статьях Ed. Fraenkel («Eranos», Acta philologica Suecana, т. LII, вып. 1—2, Upsaliae, 1954, стр. 61—75), который относит его к трагедии «Этниянки»; F. C. Gorschen («Dioniso», т. 18, вып. 3—4, стр. 139—161. Siracusa, 1955), который считает его отрывком из сатировской драмы; Zd. Vysoký («Listy Filologické», Praha, т. V, 1957, стр. 164—173 и т. VI, 1958, стр. 7—26).

[3] Ср. орфические представления, на которые обращает внимание в указанной выше статье Френкель.

навливаемый ею для смертных (ст. 17—19). Дальше мы узнаём, что Дика сама не карает провинившихся смертных ни словом, ни силой, но «заносит их преступления в скри жали Зевса» (ст. 21). По-видимому, в должный день последует возмездие. Затем звучит еще одна заповедь Дики, обращенная к «городу, народу и каждому гражданину» (ст. 28),— смысл ее не вполне ясен из сохранившегося фрагмента, но речь бесспорно идет о какой-то «доле, определенной богами». В заключение Дика приводит пример нарушения божественных законов нравственности то ли легендарным разбойником Синисом, то ли самим богом Аресом.

Из содержания этого отрывка, при всей его фрагментарности, ясно, что он не имеет непосредственного сюжетного отношения к мифу о Прометее: в нем предполагается какая-то определенная земля и населяющий ее народ, а не все человечество; корифей, ведущий диалог с Дикой, не знает первоначально, с кем он имеет дело («Как же нам назвать тебя подобающим образом»? — спрашивает он у нее, ст. 14), а титаны, составлявшие хор «Освобождаемого Прометея», должны были хорошо ее знать, тем более что она принимала участие в борьбе с ними на стороне Зевса. Да и с какой стати стал бы Зевс посылать Дику титанам — блаженному племени, живущему в обетованной земле? Наконец Дика не упоминается в том перечне действующих лиц, который объединяет персонажей «Прикованного Прометея» и «Прометея Освобождаемого» (см. стр. 252 пр. 1).

Итак, новый фрагмент не может быть включен в развитие *сюжета* второй трагедии о Прометее, но он очень показателен для общей системы взглядов Эсхила на Зевса и Дику. Зевс, дарующий людям — «городу, народу и каждому гражданину» — правду, как *основу гражданского общежития*, — если такой Зевс предлагал Прометею свободу и примирение, то у титана — благодетеля человечества — не было основания отказываться от союза с ним.

Нам сейчас трудно определить, сколько времени проходило между событиями, изображенными в двух трагедиях о Прометее: согласно замечанию одного схолиаста — тридцать тысяч лет[1], согласно пророчеству самого Проме-

---

[1] Схолий к ст. 94 «Прикованного Прометея». См. также подборку параллельных мест у Наука, стр. 69.

тея — около пятисот[1]. Мы склонны больше верить расчетам драматурга, чем его комментаторов,— но и полтысячи лет — достаточный срок для того, чтобы Зевс мог упрочить свою власть, амнистировать титанов, убедиться в пользе существования для богов рода человеческого и в силу всего этого отказаться от своих деспотических приемов правления. Союз Зевса с Дикой, о котором в «Прикованном Прометее» не было и звука, в «Освобождаемом Прометее» (если наши выводы из «Протагора» обоснованны) мог свидетельствовать о том, что от антропоморфного Зевса — тирана и соблазнителя — Эсхил снова находит путь к Зевсу, блюстителю справедливости и строгому судье человечества, каким он должен быть в качестве мировой силы.

Если мы располагаем некоторым материалом, чтобы восстановить хотя бы в общих чертах контуры «Освобождаемого Прометея», то значительно хуже обстоит дело с драмой «Прометей Огненосец», от которой дошла одна, ничего не говорящая строка (фр. 208). Предполагают, что содержание трагедии составляло учреждение культа Прометея в афинском пригороде Колоне и установление ритуальных факельных состязаний, о которых говорилось в начале этой главы. Такой апофеоз мог бы явиться достойным завершением всей трилогии, напоминающим заключение «Орестеи». Но нельзя забывать, что в «Эвменидах» установлению их культа предшествовали три четверти трагедии, насыщенные острым идейным и сюжетным конфликтом, а в легенде о Прометее материал для такого столкновения *после* освобождения главного героя обнаружить не удается. Поэтому, чтобы избежать шатких гипотез и произвольных «домысливаний», нам приходится, к сожалению, признать недостаточность наших сведений об этом произведении Эсхила, как вынуждены мы это сделать и в применении по меньшей мере еще к полсотне других его драм[2].

---

[1] «Прикованный Прометей», ст. 774— его освободит Геракл, потомок Ио в тринадцатом колене. Длительность каждого поколения греки определяли в сорок лет, следовательно, подвиги Геракла отделены от блужданий Ио примерно пятью столетиями.

[2] Некоторые исследователи вообще сомневаются в существовании особой трагедии «Прометей Огненосец», отождествляя драму под этим названием с сатировской драмой «Прометей», поставленной в 472 г. вместе с «Персами» (см. выше, стр. 223 след.). В пользу этого

Во всяком случае, на основании всего, что мы знаем об Эсхиле, можно с уверенностью утверждать, что цикл трагедий о Прометее так или иначе завершался торжеством прогрессивного общественного начала, и сохранившийся «Прикованный Прометей» остается этому вечным и неопровержимым доказательством.



предположения говорит то, что в списке произведений Эсхила нет «Прометея Зажигателя»; название это сообщает нам поздний лексикограф Поллукс. Дидаскалия о постановке «Персов» называет сатировскую драму просто «Прометеем», без дополнительных обозначений. Однако, с другой стороны, составитель каталога пьес Эсхила, уже не имевший в своем распоряжении полного текста всех его произведений, мог принять две драмы со сходными заглавиями за одну: так, например, в каталоге не упомянута трагедия «Главк Потнийский» (существование которой засвидетельствовано дидаскалией к «Персам» и фрагментами), так как у Эсхила была еще сатировская драма «Главк Понтийский», т. е. Морской. Составитель каталога принял двух «Главков» за одного. Нет в каталоге и трагедии «Финей», упоминаемой в той же дидаскалии к «Персам», а ее место, наряду с трагедией «Фригийцы, или Выкуп Гектора», занимают еще какие-то другие «Фригийцы», более нигде не засвидетельствованные. Таким образом, каталог не может служить решающим аргументом для того, чтобы считать те или иные драмы принадлежащими или не принадлежащими Эсхилу. Что касается «Прометея Огненосца» и «Прометея Зажигателя», то для окончательного решения вопроса о их идентичности или различии мы не располагаем пока достаточными данными.



Глава V

ФРАГМЕНТЫ

1

Семь сохранившихся трагедий Эсхила составляют, как известно, менее одной десятой части его огромной творческой продукции. Однако о не дошедших до нас целиком произведениях также уцелели кое-какие свидетельства: иногда это только названия пьес, иногда — фрагменты различной величины. Последних в настоящее время набралось свыше шести сотен, и по происхождению они делятся на две группы.

Первую составляют цитаты из Эсхила, использованные позднеантичными и византийскими авторами, комментаторами или лексикографами. Понятно, что каждый из них руководствовался при этом собственными, вполне определенными целями, вовсе не заботясь о том, чтобы сохранить для потомства какую-нибудь драму Эсхила как целое или выбрать из нее наиболее характерные куски. Так, например, усердный компилятор III века нашей эры Афиней, оставивший огромное историко-литературное сочинение «Пир мудрецов», обнаружил в одном из использованных им источников редкую форму сравнительной степени от прилагательного ἄφθονος — «щедрый, обильный», употребленную Эсхилом в трагедии «Гелиады» (т. е. дети солнца Гелиоса), и с большой тщательностью выписал эту фор-

му вместе с определяемым ею существительным (фр. 72). Другой поздний автор подобного типа, Иоанн Стобей, нашел где-то строку из трагедии Эсхила об Иксионе: «Бывает смерть славней позорной жизни» (фр. 30), и включил ее в свой «Цветник» — сборник изречений и афоризмов, извлеченных из произведений древних писателей. Что касается лексикографов Поллукса или Гесихия, то для них часто представляло интерес только какое-то редкое слово, употребленное Эсхилом, которое они с превеликой радостью и заносили в свои словари.

Только в середине прошлого века все, даже самые незначительные отрывки Эсхила были собраны знаменитым филологом Августом Науком в его своде фрагментов древнегреческих трагиков, на который нам уже приходилось неоднократно ссылаться. Из Эсхила набралось всего десять отрывков, представляющих связные куски текста объемом свыше пяти строк, девяносто, содержащих от двух до пяти стихов, и сто двадцать однострочных характеристик, сентенций или афоризмов. Остальные фрагменты — не менее половины всех собранных у Наука — содержат одно-два, редко три слова или просто ссылку на Эсхила. Конечно, по таким отрывочным свидетельствам очень трудно составить представление о целой трагедии и тем более трилогии, хотя известную помощь в этой реставраторской работе оказывают поэмы Гомера, чьи сюжеты часто использовали греческие трагики, отрывки из произведений римских драматургов, для которых они в свою очередь служили прототипом, и изложение мифа у более поздних авторов и комментаторов.

Вторую группу фрагментов Эсхила составляют тексты на папирусах, обнаруженных при раскопках в египетском поселении Оксиринхе. Работы ведутся здесь еще с конца прошлого века, но до начала тридцатых годов нашего столетия не приносили для Эсхила ничего нового. Только в 1932 году итальянскими папирологами были найдены здесь отрывки из широко известных в древности трагедий «Ниоба» и «Мирмидоняне», и это открытие привлекло внимание английских исследователей к некоторым папирусным фрагментам, хранившимся еще с начала XX века в коллекции Оксфордского колледжа. Среди них были обнаружены, в частности, довольно большие фрагменты из сатировских драм поэта, остававшихся до настоящего времени почти совершенно неизвестными. Правда, папирусные отрывки,

содержащие иногда по пятьдесят — семьдесят стихов, представляют другую трудность: их находят на клочках папируса, изорванного и выброшенного в свое время за непригодностью. Часть букв в начале или конце строк обычно отсутствует, иногда сохраняются только узкие столбцы в несколько знаков, и требуется большая проницательность, чтобы приблизительно восстановить, что́ могло быть написано на исчезнувших кусках. Поэтому вокруг чтения и толкования папирусных фрагментов возникает большая исследовательская литература, в содержание которой мы не имеем возможности здесь углубляться[1].

Поскольку в нашу задачу входит характеристика фрагментов Эсхила с точки зрения литературоведческой, а не источниковедческой, мы будем в дальнейшем пользоваться обеими группами фрагментов на равных правах, не останавливая внимания читателя на спорных вопросах филологической критики и интерпретации текста. Разумеется, выводы из сохранившихся отрывков всегда остаются в большей или меньшей степени гипотетическими до тех пор, пока новые папирусные находки не подтвердят или опровергнут сложившегося мнения. Мы попытаемся оперировать в этой главе только несомненными или достаточно убедительными толкованиями.

2

Одним из наиболее прославленных творений Эсхила, утерянных уже в последние века античного мира, была

---

[1] Библиографический свод всех публикаций папирусных фрагментов Эсхила и посвященной им литературы с конца XIX в. до 1951 г. см. в книге R. A. Pack. The Greek and Latin literary texts from Greco-Roman Egypt. University of Michigan press, 1952. Краткий обзор отрывков, опубликованных по 1941 г. включительно,— в ст. В. Мартена («Museum Helveticum», Basel, т. 4, вып. 2, 1947, стр. 91—98, на франц. яз.) и Эд. Френкеля («Aeschylus: New Texts and Old Problems», London, 1942). Анализ фрагментов из XVIII тома Оксиринхских папирусов — в ст. С. Я. Лурье («Вестник древней истории», 1947, № 1, стр. 108), Э. Зигманна («Philologus», т. 97, вып. 1/2, 1948, стр. 59-124, на немецком яз.) и наиболее подробно в книге R. Cantarella, I nuovi frammenti Eschilei di Ossirinco, Napoli, 1947.

Наиболее обстоятельный обзор фрагментов Эсхила из XX т. Оксиринхских папирусов — в рец. Б. Снелля («Gnomon», т. 25 (1953), стр. 433—440, на немецком яз.). Важнейшая литература по фрагментам отдельных произведений Эсхила будет указана ниже, по ходу изложения.

трилогия, которая может быть названа «Ахиллеидой»[1]. Аристофан пародировал ее по меньшей мере в четырех комедиях, включая «Женщин в народном собрании», написанных в 392 году; это показывает, что образы эсхиловской трилогии, слова ее героев были хорошо знакомы зрителям еще в конце IV века.

По своему содержанию «Ахиллеида» тесно примыкала к основному конфликту «Илиады» — гнев Ахилла, подвиги и смерть Патрокла, отречение от гнева, гибель Гектора и выдача Ахиллом его трупа убитому горем Приаму. Однако Эсхил начинал действие своей трилогии не со спора между Агамемноном и Ахиллом, а вводил зрителя сразу в гораздо более напряженную ситуацию: уже ахейцы чувствуют на себе всю губительность гнева Ахилла, уже троянцы теснят их к кораблям, угрожая истреблением всему греческому войску.

Ты взираешь на это, герой Ахиллес,
На страданья данайцев, разбитых в бою,
И, предав их, спокойно в палатке своей
Ты сидишь!

(Фр. 131.)

С этих упреков, адресованных Ахиллу его соратниками, начиналась первая часть трилогии, озаглавленная по составлявшему ее хору «Мирмидоняне»[2]. До палатки Ахилла доносился шум сражения, но герой по-прежнему оставался в шатре, не желая прийти на помощь теснимым ахейцам (фр. 132).

Таким образом, ситуация, изображенная в пароде «Мирмидонян», примыкала по содержанию к концу XI— началу XII песен «Илиады». Но в нескольких сохраненных нам стихах сразу же намечается существенное различие в трактовке гнева Ахилла у Гомера и у Эсхила. Как мы уже отмечали (см. гл. 1, раздел 2), гомеровские герои свободны от чувства ответственности перед гражданским

---

[1] См. W. Schadewaidt, Aischylos' Achilleis («Hermes», т. 71, 1936, стр. 25—69 на немецком языке); V. Steffen, Ad Aeschyli Myrmidones («Tragica», I, Wroclaw, 1952, стр. 29—40, на латинском яз.).

[2] О тяжелом положении ахейского войска и «предательстве» Ахилла была, очевидно, речь также в тех стихах, от которых до нас дошел небольшой отрывок папируса — см. Оксир. папирусы, т. XVIII, № 2163, фр. 8, ст. 2,4 и 5 (διαφθορᾶς, ἄναξ' Ἀχιλλεῦ, [''Ε]λλανα μὴ προδῷς σ[τρατόν]).

коллективом, потому что подобного коллектива в это время вообще еще не существует и проблема ответственности человека перед государством как некоей высшей нравственной категорией не ставится. Не возникает она также ни перед Ахиллом, ни перед другими ахейскими вождями. Поэтому они никогда не упрекают сына Пелея в *измене* или *предательстве*. Одиссей, Аянт и Феникс, входящие в состав посольства к Ахиллу, так же как и его друг Патрокл, взывают только к «жалости» могучего героя, ищут в нем «сострадания» к попавшим в беду грекам[1]. Точно также и гомеровские мирмидоняне, соплеменники оскорбленного героя, если и выражают свое недовольство Ахиллом, то не потому, что без него гибнут другие, а потому, что он держит в бездействии их самих, мирмидонян:[2] рядовая масса войска никогда не принимает у Гомера участия в бою без знатного предводителя.

Совершенно иначе воспринимаются взаимоотношения между индивидуумом и коллективом глубоко гражданским сознанием Эсхила. Для него отречение полководца от участия в бою является тяжким нарушением долга перед государством, отступлением от норм полисной морали. С наибольшей отчетливостью это раскрывается в сцене между Ахиллом и его юным другом Антилохом, который пришел к нему с дурными известиями[3]. Воины видят в упрямстве Ахилла прямую измену (ст. 20), и ему грозит позорная смерть — избиение камнями. Эта незначительная, казалось бы, деталь в действительности очень важна для понимания того нового, что вносит в трактовку мифа Эсхил. Избиение камнями — древний обычай, восходящий к первобытно-общинной демократии; он утверждает авторитет коллектива против единичного его члена. В гомеровских поэмах, где главную роль играют представители родовой знати, обычай этот явно не в моде. Только однажды о нем вспоминает Гектор, укоряя Париса:

Больно уж робки троянцы. Иначе б давно уже был ты
Каменным платьем одет за несчастья, какие принес ты.
(«Илиада», III 56—57, перев. В. Вересаева.)

---

[1] См. «Илиада», IX 301, 496—497, 639, XVI 33 сл. Ср. IX 247—251.
[2] «Илиада», XVI 202—206.
[3] Их диалог составляет содержание папирусного фрагмента, анализу которого посвящены указанные выше статьи Шадевальдта и Стеффена. В обеих воспроизводится и текст фрагмента.

Но в том-то и дело, что народ у Гомера слишком боязлив, чтобы судить вождей, а тем более подвергать их наказанию.

В эпоху Эсхила древний обычай избиения камнями возродился как раз применительно к предателям, отступникам от общего дела: так, в 480 году афиняне побили камнями некоего Кирсила, советовавшего сдаться на милость Ксеркса;[1] на следующий год подобная участь постигла Ликида, выступившего с таким же предложением, когда Афины были вторично захвачены Мардонием[2]. Следовательно, в «Мирмидонянах» ахейские воины, грозящие Ахиллу побить его камнями, подходят к его поведению с точки зрения нового гражданского коллектива — полиса, который сложился на новой ступени исторического развития и ставит своих членов перед лицом новых моральных норм, еще не известных героям эпоса.

Этот мотив звучал в трагедии Эсхила тем сильнее, что Ахилл, как это явствует из папирусного фрагмента, упорствуя в своем гневе, отвергал все притязания массы судить его поведение.

Коль я один, как говорят союзники,
От битвы устранившись, им такой ущерб
Смог нанести, тогда я для ахейцев — всё.

(Ст. 9—11.)

Так нам удается проследить постановку в творчестве Эсхила проблемы ответственности индивидуума перед полисным коллективом в непосредственном столкновении этих двух сил. Дальнейшее развитие конфликта представляется в следующем виде: вскоре после сцены с Антилохом кто-то приносил известие о поджоге троянцами греческих кораблей (фр. 133 и 134), и Ахилл соглашался отпустить в бой Патрокла. Очередной стасим хора сменялся рассказом вестника о подвигах Патрокла — вероятно, именно этот эпизод имел в виду Аристофан, когда в «Лягушках» влагал в уста своего Эсхила гордые слова:

По примеру Гомера и я показал знаменитых героев немало:
И Патроклов и Тевкров — с душой, как у льва..

(Ст. 1040—1041.)

---

[1] Демосфен, XVIII 204.

[2] Геродот, IX 5. Ср. для последней четверти V в. свидетельства Аристофана («Ахарняне», ст. 280—331) и Ксенофонта («Анабасис», I 3, 1, V 7, 2 и 21 сл., VI 6,7).

Но вслед за тем приходило горестное известие о гибели Патрокла, на орхестру вступало траурное шествие с телом убитого, и Ахилл, обнимая и целуя труп, давал волю своему горю. Все это с точки зрения сюжета в общем совпадало с соответствующими песнями «Илиады» — от конца XV до середины XVIII. Но и здесь необходимо отметить существенное отличие Эсхила от Гомера в решении нравственной проблемы. Гомеровский Ахилл тоже горюет о Патрокле, он даже желает умереть, раз ему не удалось спасти от смерти друга («Илиада», XVIII 98 след.), но в его сетованиях нет и намека на самоосуждение, он почти не связывает гибель Патрокла с ее первопричиной — своим отречением от боя. Ахилла огорчает, что он не сумел прийти на помощь другу, то есть нарушил нормы неписаного закона дружбы, нормы родовой этики, требующей выручать товарища в беде. Иначе в «Мирмидонянах», среди фрагментов которых сохранились следующие строки (фр. 139):

Такое у ливийцев есть сказание:
Орел, стрелой неотвратимой раненный,
Сказал, ее увидев оперение:
«Укрощены, увы, мы не чужим пером,
А собственным».

Все исследователи сошлись на том, что слова эти принадлежат Ахиллу. Но какой в них вкладывается смысл? По мнению одних, Ахилл имеет в виду свое снаряжение, которое Гектор совлек с Патрокла,— теперь защитник Трои поражает ахейцев, соплеменников Ахилла, вооружившись его же собственным оружием. По мнению других, изречение эсхиловского Ахилла полно более глубокого содержания: его гнев и отказ от участия в бою послужили причиной гибели Патрокла, которую он теперь так тяжело переживает. Таким образом, гнев Ахилла обернулся против него самого, он поражен собственной стрелой или, говоря языком нравственной проблематики Эсхила, несет ответственность за свое поведение, предательское по отношению к гражданскому коллективу. «Совершившему — терпеть» — под углом зрения этого вечного закона возмездия расценивается и самим Ахиллом совершенный им поступок.

О второй части трилогии, названной «Нереиды» по хору морских дев — сестер и спутниц Фетиды, мы знаем очень немного. Ясно, что содержание трагедии соответствовало

примерно XIX — XXIII песням «Илиады». Мысль составить хор из Нереид могли подсказать Эсхилу те стихи из XVIII песни, где описывается, как Фетида, заслышав в глубине моря вопли Ахилла, вышла на землю в сопровождении своих сестер. В «Нереидах» Ахилл должен был получить новые, изготовленные Гефестом доспехи, а затем вступить в бой и победить Гектора, так как третья часть трилогии называлась «Фригийцы, или Выкуп Гектора» (фригийцы — другое название для троянцев). О ней можно сказать несколько подробнее.

Основное содержание трагедии составляла встреча Приама с Ахиллом. Поскольку действие происходило перед палаткой вождя мирмидонян, отпадала, естественно, вся первая половина XXIV песни «Илиады», включавшая сборы Приама в дорогу и полное опасностей путешествие по вражескому лагерю. Гораздо важнее, однако, что Эсхил опустил и весь олимпийский план XXIV песни — и сделал это не по техническим причинам, а по соображениям идейного порядка: поведение смертных мотивируется у него не внешним вмешательством божества, как у Гомера, а внутренними, индивидуальными побуждениями, в той или иной мере соотносящимися с моральным кодексом гражданина полиса.

Единственным рудиментом гомеровского олимпийского пантеона остался в «Фригийцах» Гермес, который и в XXIV песни «Илиады» играл всего лишь роль посредника между Приамом и Ахиллом. Так было и у Эсхила: в прологе трагедии Гермес предупреждал Ахилла, погруженного в мысли о Патрокле, о предстоящем появлении троянского царя, причем речь вестника богов не удостаивалась со стороны ахейского героя слишком большого внимания. Бросив несколько слов в ответ Гермесу, Ахилл снова погружался в скорбное молчание[1], которого не могли прервать песни хора фригийцев, сопровождавшего свое появление на орхестре оригинальными танцевальными движениями. Может быть, Ахилл продолжал хранить молчание и во время обращенной к нему первой речи Приама: к ней относится скорее всего несколько сохранившихся небольших фрагментов. «Вахта жизни окончена» (фр. 265)— это, конечно, Приам говорил о скором завершении своего

[1] Об этом свидетельствует «Жизнеописание Эсхила», § 5, и аристофановские «Лягушки», ст. 911 след. со схолиями.

жизненного пути[1]. «Был этот муж нежней оливы спелой» (фр. 264) — это старик вспоминал о доброте и мягкости Гектора по отношению к близким[2]. И, наконец, упоминание Андромахи, которую Гектор взял себе «милой супругой»[3] (фр. 267), должно было послужить еще одним аргументом в устах Приама, чтобы смягчить жестокую непреклонность Ахилла.

В какой мере удавалось Приаму добиться своей цели, взывая к чисто человеческим чувствам юного героя, трудно сказать. Гораздо более убедительной, с точки зрения эсхиловской моральной концепции, могла оказаться апелляция Приама к вечному закону Правды (Дики).

Готов ли мертвым оказать услуги ты,
Иль зло чинить им хочешь,— им ведь все равно:
Ты *их* не огорчишь и не обрадуешь.
Но выше нас Возмездье: за умершего
Священной Правды гнев разит виновника,—

гласит самый крупный дошедший до нас отрывок из «Фригийцев» (фр. 266). Показательно, что в противоположность выше приведенным фрагментам, тоже принадлежавшим Приаму, этому пятистишью не находится никакого соответствия в «Илиаде».

У Гомера право Ахилла-победителя обращаться как ему вздумается с телом поверженного противника не вызывает никаких возражений в нравственном плане. Его необузданное глумление над трупом Гектора есть проявление тех же инстинктивных побуждений, которые вообще владеют гомеровским человеком.

Эсхил выдвигает перед своим Ахиллом такие нравственные нормы, которые Гомеру не известны. Концепция Правды, обрушивающей гнев опозоренного мертвеца на смертного, виновного в осквернении трупа, получит развитие в конце творческого пути Эсхила в «Хоэфорах». В «Ахиллеиде» мы находим ее еще в сравнительно прямолинейной форме: достаточно было Приаму вспомнить о Возмездии и Правде, чтобы Ахилл согласился на выдачу тела Гектора, тем более что поведение Пелида было здесь

---

1 Ср. «Илиада», XXIV 486 сл.
2 Ср. там же, ст. 767.
3 Ср. там же, ст. 725 след.

предопределено авторитетностью гомеровской эпопеи. Эсхиловский Ахилл мог любым образом мотивировать свои поступки, мог подолгу не отвечать на мольбы Приама, но не выдать ему тела Гектора он не мог. Происходило это на глазах у зрителей, причем полтора стиха из «Илиады» (XXII 351-2) послужили Эсхилу основой для впечатляющей сцены *взвешивания* тела Гектора на исполинских весах, на другую чашу которых погружалось привезенное Приамом золото.

Эта несколько тяжеловесная символика (весы как орудие вечной справедливости, отмеряющей долю человека в жизни), оттеснявшая на второй план живых людей, напоминала, вероятно, зрителям другой известный эпизод из «Илиады», на который мы в свое время ссылались (Зевс взвешивает жребии Ахилла и Гектора). От нее веяло архаической монументальностью, так же как пережитком архаической техники являлось, может быть, и длительное молчание Ахилла в начале пьесы, в результате чего «Фригийцы» развертывались по меньшей мере до половины как трагедия с участием хора и всего лишь одного актера. Но эта еще ранняя форма драмы наполняется, как мы видели, уже новым содержанием, новой проблематикой, возникшей на основе общественных и идейных сдвигов, которые отличают Аттику V века от мира гомеровских героев[1].

---

[1] Как подлинные «гомеровские» поэмы, так и «киклический» эпос, чьим автором в V в. также считали Гомера, послужили источником сюжетов для подавляющего большинства трагедий Эсхила, который, по сообщению Афинея (VIII 34 b), сам называл свои произведения «крохами от великих пиров Гомера». Наряду с «Ахиллеидой» Эсхилом была написана также трилогия, в центре которой находилась судьба другого греческого героя, саламинского царя Аянта. Она состояла из трагедий «Спор об оружии» (ссора между Одиссеем и Аянтом из-за доспехов погибшего Ахилла), «Фракиянки» (самоубийство Аянта, изрубившего в припадке безумной ярости стадо, которое он принял за обидевших его греческих вождей) и «Саламинянки» (злоключения Тевкра, брата Аянта, которому пришлось одному вернуться на родину).

Сохранились названия и небольшие отрывки из других трагедий, озаглавленных именами героев Троянского цикла: «Филоктет», «Телеф», «Паламед», а также «Мемнон» — это было имя предводителя эфиопов, пришедших на помощь Приаму; подвиги и смерть другого союзника троянцев, Сарпедона, составляли содержание трагедии «Карийцы» — от нее дошел папирусный отрывок в двадцать с лишним стихов, являющийся монологом Европы, матери Сарпедона (фр. 99). Несколько других произведений объединялось

3

Не меньшей популярностью, чем «Ахиллеида», пользовалась в Афинах тетралогия Эсхила «Ликургия»[1], сюжет которой был заимствован из круга сказаний о появлении и утверждении в Греции культа бога Диониса.

Миф о фракийском царе Ликурге, пытавшемся оказать сопротивление юному богу Дионису, возник, очевидно, еще в микенские времена, но только в VIII—VII столетии получил новое осмысление как один из эпизодов в истории утверждения экстатической религии бога Диониса — покровителя виноградарей, земледельцев и скотоводов[2]. Столкновение Ликурга с Дионисом давало Эсхилу такой сюжетный мотив, который легко мог быть положен в основу трагедии заблуждения, подобной, например «Персам»: «ошибочность» поведения Ликурга, не сумевшего или не пожелавшего распознать волю божества, должна была послужить причиной его дальнейших бедствий. Подобное содержание конфликта угадывается с достаточной определенностью по фрагментам первой трагедии, входившей в состав «Ликургии». Называлась она «Эдоняне» — по хору, составленному из представителей одноименного фракийского племени, царем которого был Ликург.

Вероятно, уже в самом начале трагедии Ликургу становилось известно о нашествии на его страну одержимых неистовством женщин. Он отдавал приказание изловить и привести к нему нарушительниц спокойствия,— тех, «кто носит хитоны и лидийские, до полу бассары» (фр. 59). (Басса́ры — длинные одежды, подбитые мехом, традиционное одеяние вакханок.) И вот они схвачены, но во главе

вокруг истории о странствиях и возвращении на родину Одиссея; к их числу принадлежали «Пенелопа», «Собиратели костей», «Вызыватели душ» (сюжет был заимствован из сказаний о посещении Одиссеем подземного царства), а также сатировская драма «Кирка». К сожалению, недостаток данных не позволяет установить более точно, в каком отношении между собой находились перечисленные трагедии.

Особая трилогия была посвящена походу аргонавтов, отправившихся на корабле «Арго» в далекую Колхиду за золотым руном. Она состояла, очевидно, из драм «Арго», «Лемнийцы», «Гипсипила» — см. Mette, «Supplementum Aeschyleum», № 1.

[1] См. K. Deichgräber, Die Lykurgie des Aischylos, Göttingen, 1939 (Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften, т. III, № 8, стр. 231—309).

[2] См. выше, гл. I, стр. 50, прим. 1.

их оказывается длинноногий, женоподобный юнец, в котором Ликург решительно отказывается признать бога. Без всякого почтения изучает царь внешность этого новоявленного претендента на божественные почести, отпуская по его адресу саркастические замечания (фр. 61, 62). Вслед за этим Диониса, по-видимому, уводили в оковах в заточение, но вскоре проявлялась его истинная божественная сущность: дворец Ликурга начинал дрожать и колебаться, как будто охваченный дионисийским исступлением (фр. 58), и, наконец, рушился.

От второй части тетралогии, носившей название «Бассариды», т. е. вакханки, одетые в бассары, до нас дошло неполных пять стихов и одно изолированное слово. Из них с достаточной долей достоверности можно извлечь, во-первых, образ быка, готового поднять на рога своего врага (фр. 23), — возможно, что вакханки пророчат предстоящее сражение между Дионисом, часто отождествляемым с быком, и каким-то очередным его противником. Кто же этот противник? Ответ на интересующий нас вопрос мы можем найти в сочинении «Описание звезд», которое приписывается александрийскому ученому III века до нашей эры Эратосфену и содержит перечень 475 звезд и связанных с ними мифов. В той главе, где повествуется о судьбе легендарного певца Орфея, мы читаем: «Диониса он не почитал, а считал величайшим из богов Гелиоса, которого называл также Аполлоном; пробуждаясь ночью и до рассвета поднявшись на гору, называемую Пангеем, он ожидал восхода солнца, чтобы прежде всего увидеть Гелиоса. Поэтому, как сообщает поэт Эсхил, Дионис, разгневавшись, наслал на него бассарид, которые растерзали Орфея и разбросали его члены». О завершении этого сражения сообщает, по-видимому, фрагмент из «Бассарид», обнаруженный в начале нашего столетия в схолиях к псевдоэврипидовской трагедии «Рес»:

...С Пангея среброглавого
Сверкнул тогда смолистый факел молнией[1].

Молния — знак победы божества над его противником, символ его силы, восторжествовавшей в бою на вершине Пангея. Таким образом, ясно, что во второй части эсхиловской «Ликургии» изображалось столкновение Диониса и

---

[1] Метте, фр. 31

служительниц его культа с солнцепоклонниками и их предводителем или жрецом Орфеем.

Так как эдоняне обитали как раз в районе Пангея[1], то не исключено, что в «Бассаридах» судьба Орфея находилась в какой-то связи с действиями Ликурга, чем и объясняется включение этого мифа в «Ликургию». С другой стороны, сближение Гелиоса с Аполлоном и противопоставление «солнечного», «аполлоновского» начала экстатической религии Диониса создавало, возможно, в «Бассаридах» предпосылку для конфликта между самими богами, как это имело место, например, в «Эвменидах». К сожалению, при существующем состоянии фрагментов как «Бассарид», так и следовавшей за ними трагедии «Юноши», мы лишены возможности проверить это предположение.

Вполне вероятно, что под «юношами», составлявшими хор последней части трилогии, следует разуметь товарищей царевича Дрианта, юного сына Ликурга. Согласно одному из вариантов мифа, Ликург, обуянный дионисическим безумством, отрубил голову собственному сыну, думая, что он срубает ненавистную ему виноградную лозу — символ Диониса. Один из немногих отрывков, дошедших от трагедии «Юноши», сообщает о ком-то, кто вдобавок к уже постигшим его бедствиям должен перенести новые страдания, неотступно преследующие его по воле богов[2],— может быть, здесь также имеется в виду Ликург, но ни развитие действия этой трагедии, ни содержание конфликта нам совершенно неизвестны. В научной литературе высказывалось мнение[3], что столкновение между Дионисом, с одной стороны, и Аполлоном или носителями его культа Орфеем или Ликургом,— с другой, завершалось гармоническим примирением враждующих начал перед лицом высшего Зевсова миропорядка. Предположение это, может быть, и основательно, но пока недоказуемо.

Что касается сатировской драмы «Ликург», замыкавшей тетралогию, то хотя и от нее до нас дошли скудные обрывки, о содержании ее можно по ним догадаться. Оче-

---

[1] Ср. «Персы», 494—495: «Пришли... к горе Пангею и земле эдонян».

[2] Метте, фр. 38.

[3] См., напр., в цит. работе Дейхгребера и в «Греческой трагедии» Поленца, 2-е изд., т. I, стр. 132.

видно, Ликург, изображенный здесь уже в комическом освещении, сначала отстаивал преимущество фракийского пива перед вином — даром Диониса, а затем должен был признать, что вино все же лучше[1].

Так религия нового бога торжествовала и в большом и в малом[2].

4

Мотив ошибочности поведения человека, его сверхчеловеческой гордыни и наказания надменности получал развитие также в драме «Ниоба», являвшейся самостоятельным произведением в составе неизвестной нам трилогии. Миф о Ниобе был широко известен в античности; достаточно хорошо знают его и в наше время. Поэтому даже при сравнительно небольшом числе сохранившихся фрагментов можно было, в общем, представить себе основное содержание трагедии.

Подобно тому как в «Ахиллеиде» Эсхил не ставил своей целью проиллюстрировать перед зрителями совокупность мифов, изложенных в «Илиаде», а выбрал из поэмы и заново осмыслил только то, что давало материал для показа трагического конфликта в его узловых пунктах, так и в «Ниобе» была использована только часть сказания, содержащая его драматическое зерно[3]. По сообщениям древних, Ниоба находилась на орхестре уже с самого начала трагедии, неподвижно восседая, закутавшись в пеплос, на могиле детей[4]. Следовательно, за пределами действия пьесы оставалась и похвальба Ниобы, и обида Лето, и ее жалобы Аполлону и Артемиде, и их месть Ниобе.

---

[1] Несколько иное толкование см. в ст. Z. Vysoký, Aischyluv Λυκοῦργος σατυρικός («Listy Filologické», III, 1955, Praha, стр. 171—177, на чешском яз. с латинским резюме).

[2] До нас дошли также названия и незначительные по объему фрагменты от других произведений Эсхила, по содержанию примыкавших к циклу сказаний о рождении и воспитании Диониса («Семела», «Кормилицы Диониса») и его столкновении с еще одним противником — Пенфеем («Пенфей», «Вакханки», «Чесальщицы»). К трагедии «Семела» относится, вероятно, фр. 2164, опубликованный в XVIII томе Оксиринхских папирусов — см. ст. К. Латте, («Philologus», т. 97 (1948), стр. 47—56, на латинском яз.).

[3] Ср. Аристотель, Поэтика, гл. 18.

[4] Аристофан, Лягушки, ст. 911 сл., «Жизнеописание Эсхила», § 5; схолии к ст. 436 «Прометея».

Можно предполагать, что об этих событиях только сообщал либо хор, либо какое-то действующее лицо, близкое к Ниобе,— может быть, кормилица ее погибших детей[1]. Итак, не действие как физический процесс — метание стрел разгневанными богами, попытки Ниобы прикрыть собой детей, судорожные телодвижения поверженных юношей и девушек,— не внешняя сторона действия и не его внешние причины интересуют Эсхила, а осмысление поведения действующего лица, его этическая оценка. В этом плане наше внимание в первую очередь привлекают два стиха из «Ниобы», процитированные еще Платоном в «Государстве» и повторенные после этого рядом поздних авторов:

Сам бог внушает людям мысль преступную,
Когда желает вовсе погубить их дом.

Эти строки напоминают нам слова Дария по адресу Ксеркса («Персы», ст. 742) и дают основание расценивать кару, постигшую Ниобу, как расплату за какую-то ее «преступную мысль». В настоящее время благодаря счастливой находке мы располагаем сравнительно большим папирусным отрывком, в котором снова отчетливо читаются стихи, сохраненные Платоном,— но уже не изолированные, а в составе целого монолога[2]. Исследователи разошлись

---

[1] Об активном участии хора в первой половине трагедии свидетельствует нам Аристофан («Лягушки», ст. 914—915):

...А хор, стуча ногами, песни
Четыре кряду пробубнит. Актеры ж все ни слова.

Впрочем, этот упрек аристофановского Эврипида едва ли следует понимать буквально в том смысле, что до монолога главного героя исполнялись только хоровые партии. Мы видели, что во «Фригийцах», где Ахилл молчал вплоть до появления Приама (если не считать нескольких слов в ответ Гермесу), другие действующие лица не оставались безмолвными: это касается того же Гермеса и, вероятно, самого Приама. «Ниоба», судя по декорации (на сцене находился один могильный холм, как гробница Дария в «Персах» или алтарь богов в «Просительницах» и «Семерых»), принадлежала к числу ранних трагедий Эсхила. Но именно пример других его ранних пьес («Просительниц» или «Персов») показывает, что «четыре песни кряду» были в трагедии совершенно немыслимы. Хоровые партии должны были перемежаться монологами актера,— например, такими, как монологи Даная или Атоссы. Поэтому вполне обоснованным представляется предположение, что сюжетная экспозиция в «Ниобе» содержалась в монологе няни, кормилицы Ниобидов,— см. упоминаемую ниже статью А. Лески.

[2] Анализу этого папирусного фрагмента, опубликованного в 1933 г., и попыткам восстановления содержания и структуры тра-

во мнениях относительно того, кому принадлежал этот отрывок, — некоторые думают, что старой кормилице Ниобы, или ее свекрови Антиопе, или даже самой богине Лето, другие, толкование которых представляется нам более убедительным, считают говорящим лицом пораженную горем Ниобу. Мы даем перевод монолога, принимая за основу чтение греческого текста учеными второй группы.

Одно лишь мне осталось — горько сетовать
На Тантала — отца, меня родившего
И выдавшего замуж: жизни челн моей
Он к берегу направил неприступному.
Дыханье бедствий этот сотрясает дом.
Смотрите сами, чем мой брак окончился:
Уж третий день я на могиле горестной
Сижу наседкой над детьми убитыми,
И гордая краса несчастьем сломлена.
В беде ничем я стала, тенью призрачной.
Напрасно Тантал путь сюда направит свой,
Ища спасенья от беды нагрянувшей:
Пылая гневом, Феб под корень истребил
Род Амфиона, и листва осыпалась.
Я так скажу (ко мне ведь благосклонны вы):
Сам бог внушает людям мысль преступную,
Когда желает вовсе погубить их дом.
Так, раз ты смертен, счастьем дорожи своим
И дерзко не кичись бессмертных милостью...
А впрочем, кто удачлив, век не думает,
Что в прах падет и с благами расстанется.
Вот так и я, красою возгордясь своей...[1]

Здесь папирус обрывается, но окончание мысли легко дополнить: возгордившись своей красотой и многочисленностью детей, Ниоба в кичливой дерзости[2] посмела вели-

---

гедии в целом посвящен ряд статей. Важнейшие из них: М. Норса и Дж. Вителли («Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie», т. 29, 1934, стр. 229—248, на итал. яз.), А. Кёрте («Hermes», 68,1933, стр. 250—266), В. Шадевальдта («Sitzungsberichte der Heibelderger Akademie der Wissenschaften», 1933—1934, вып. 3), А. Лески («Wiener Studien», 52, 1934, стр. 1—18), Р. Пфейффера («Philologus», т. 89, 1934, стр. 1—18), В. Стеффена («Tragica», I, Wroclaw, 1952). Статья Стеффена — на латин. яз., остальные — на немецком.

[1] При переводе этого отрывка, как и в других аналогичных случаях, я пользовался конъектурами различных ученых. Обосновывать каждую из них здесь нет возможности.

[2] В ст. 18 папирусного фрагмента мы читаем глагол θρασυστομεῖν, который близко напоминает характеристику Клитеместры в «Агамемноне» (ст. 1399) и осаждающих — в «Семерых» (ст. 612). И та и другие — θρασύστομοι.

чаться перед Лето, родившей только двоих: Феба (Аполлона) и Артемиду. Гибель Ниобидов и была карой богов за «гибрис» их матери, ее надменное высокомерие. Здесь снова перед нами обычная для эсхиловского мировоззрения трактовка взаимоотношений человеческой и божественной воли: конечно, боги не прощают гордыни и даже склонны внушать человеку преступные замыслы, но только от самого человека зависит, на какую почву упадет это зерно преступления. Богатство и красота, полный дом и цветущее потомство служат как бы пробным камнем для человеческой нравственности: тому, кто благочестиво бережет дарованное богами счастье, не страшны искушения. Но удачники, забывающие, в упоении мирскими благами, о законе богов, гибнут или терпят страдания за свои поступки[1]. «Вот так и я»,— говорит Ниоба, и этот характерный переход от общей мысли к единичному факту недвусмысленно показывает, как судьба одного человека подчиняется закону божественного миропорядка.

При отчетливости общего идейного замысла «Ниобы» детали его осуществления остаются не вполне ясными. Так, почти не вызывает сомнения, что хор состоял из девушек восточного происхождения (фр. 155),— может быть, это были лидиянки, прислужницы Ниобы или спутницы Тантала. Необходимость появления последнего явствует как из папирусного отрывка, так и из еще нескольких фрагментов (№№ 158, 159, 162, 163). В них содержится, между прочим, упоминание гор Сипила и Иды, расположенных в Малой Азии, то есть в тех местах, где античная традиция локализовала царство Тантала. Вероятно, ему же принадлежали слова торжественно-мрачного утешения, обращенного к Ниобе:

Одно лишь божество к дарам не склонно — смерть.
Ни возлиянием, ни жертвой не смягчишь ее,
Нет алтаря у ней, ей не поют молитв.
Она не внемлет слову убеждения.

(Фр. 161.)

Установить ход развития действия во второй половине трагедии с большей определенностью пока не удается[2].

---

[1] Ср. осуждение подобных «удачников» во фр. 398:
Невыносим негодный, коль удачлив он.

[2] Среди других мифологических сюжетов, использованных Эсхилом в его драмах, должны быть названы также сказания о нера-

5

Естественно, что при анализе фрагментов несохранившихся трагедий и попытке восстановить их идейное содержание, исследователь всегда находится под впечатлением от тех трагедий Эсхила, которые мы имеем возможность читать целиком. Поэтому и при реконструкции не дошедших до нас произведений мы склонны искать в них те же проблемы, какие ставятся в «Персах» или «Семерых», «Агамемноне» или «Эвменидах». В действительности идейный смысл «Ликургии» или «Ниобы» был, может быть, гораздо богаче и многообразнее, чем это сейчас можно себе представить. Тем более интересны папирусные находки последних лет, познакомившие нас с новой, до сих пор почти неизвестной стороной творчества Эсхила. Речь идет о его сатировских драмах.

Древние ценили Эсхила—автора сатировских драм ничуть не меньше, чем Эсхила-трагика, отдавая ему в этой области искусства предпочтение не только перед Софоклом и Эврипидом, но даже перед Пратином,— а ведь он считался едва ли не создателем жанра сатировской драмы[1]. Нам приходилось уже раньше упоминать лишь об «Амимоне» и «Сфинкс», входивших соответственно в состав тетралогий о дочерях Даная и потомках Лабдака. К сожалению, о содержании этих сатировских драм можно только догадываться; отсутствует почти всякий материал для того, чтобы судить об использованных в них Эсхилом изобразительных средствах. Не лучше обстоит дело и с сатировской драмой «Протей», завершавшей «Орестею». От нее дошло

зумном Фаэтоне, который выпросил на один день у своего отца, бога солнца Гелиоса, его сияющую колесницу, но не сумел справиться с огненными конями, спалил землю и сам был убит молнией громовержца Зевса («Гелиады»); о судьбе потомков Геракла, которых после смерти их отца завистливый микенский царь Эврисфей прогнал из родного дома и преследовал злобной местью по всей Греции («Гераклиды»); о дерзком Иксионе, посмевшем покуситься на брачное ложе верховной богини Геры и осужденном за это на вечные муки («Иксион» и «Перрэбиды»); о девственной богине-охотнице Артемиде, ее спутницах и прекрасном юноше Актеоне, похвалявшемся, что он превосходит богиню в искусстве охоты: превращенный ею в оленя, он был растерзан собственными собаками («Лучницы»). Сохранившиеся фрагменты, однако, слишком незначительны, чтобы на их основании делать выводы об идейном содержании этих трагедий.

[1] См. Диоген Лаэртский, II 133; Павсаний. Описание Эллады, II 13,6.

всего две стихотворных строки и восемь разрозненных слов, по которым, конечно, невозможно представить себе, как изображались в пьесе скитания Менелая в Египте и встреча с морским божеством Протеем, составлявшие ее сюжет.

Понятно поэтому, какую ценность — при всех дефектах сохранившего их папируса — представляют большие фрагменты из двух сатировских драм Эсхила, обнаруженные за последние четверть века в египетских песках. Одна из этих пьес — «Рыбаки» — бесспорно принадлежала к засвидетельствованной другими источниками трилогии или тетралогии о Персее; что касается другой пьесы — «Послы, или Истмийцы», то недостаточность материала не позволяет с уверенностью отнести ее к какой-либо из трилогий Эсхила, известных нам хотя бы по названию или содержанию. Впрочем, это не мешает обнаружить и в отрывках «Истмийцев» ряд интересных художественных приемов, характерных для сатировских драм Эсхила. Итак, начнем с «Рыбаков».

Из мифа о Персее известно, что его деду, царю Аргоса Акрисию, была предсказана смерть от руки внука. Чтобы избежать осуществления этого предсказания, Акрисий заточил свою единственную дочь Данаю в башню, но Зевс проник к ней в виде золотого дождя, и от этого брака родился мальчик. Тогда разгневанный отец велел заключить дочь с младенцем в ларец и бросить в море. Однако Зевс не дал погибнуть своему отпрыску: ларец с Данаей прибило волнами к берегам острова Серифа, где мать и сын были спасены рыбаками во главе с Диктисом, единоутробным братом серифского царя Полидекта, жившим, однако, на острове в качестве простого рыбака[1]. Выросши, Персей совершил множество славных подвигов, и часть из них составляла содержание трагедий «Форкиды» и «Полидект», входивших в трилогию о Персее[2]. Началу же его легендарной жизни Эсхил посвятил как раз сатиров-

---

[1] У афинского писателя Ферекида, современника Эсхила, был рассказ о том, как спасся Персей. Из дошедших фрагментов Ферекида ясно, что Даная и Персей попали сначала именно к Диктису, который жил с ними в своем доме, как с родными, и только позже царь Полидект случайно увидел Данаю и влюбился в нее (см. 10 и 11 фрагменты Ферекида в изд. Die Fragmente der griechischen Historiker, I, Берлин, 1923).

[2] См. Метте, № 14.

скую драму «Рыбаки». О двух эпизодах из нее дают нам представление два сравнительно хорошо сохранившихся отрывка[1].

Первый представляет собой диалог двух персонажей, по всей видимости, рыбаков, следящих за сетями. Один из них, возможно, сам Диктис. Их внимание привлекают необычные звуки, доносящиеся со стороны моря.

— Скажи мне, слышал шум ты или крик? —

спрашивает один.

— Конечно, слышал. Так смотри же зорче,—

отвечает другой.

— Да что ж смотреть, коль ничего не видно?
— Быть может, море вынесет нам дар...
— Не видно, нет; и море вновь спокойно.
— Гляди, гляди, в сетях на самом дне!..
— И то гляжу, весь в зренье превратился.
— Тяни!

(Фр. 14а, ст. 1—7.)

Но сеть с тяжелым грузом не поддается. Что же в нее попало — кит, или акула, или еще какая-нибудь чудовищная рыба? — недоумевают рыбаки. О владыка Посидон, морской Зевс, что за нежданный дар моря ты нам посылаешь!

Однако достается нам, старик, с тобой
От этакой работы: всё ни с места груз,—

вынужден признать один рыбак, в ответ на что другой заявляет:

Я закричу, жалеть не стану голоса.
Эй-эй!
Вы, земледельцы все и виноградари,
Охотник и пастух, торговцы в гавани
И весь народ, который морем кормится,
В охоте этой тяжкой, утомительной
Нам помогите.

(Там же, ст. 15—22.)

---

[1] Первый был опубликован в 1933 г., второй—в 1941 г. В настоящее время они перепечатаны в изд. Satyrographorum Graecorum Fragmenta Виктора Стеффена, Познань, 1952, за №№ 14а и 16. К указанной там литературе за последнее время добавились статьи I. C. Kamerbeek, De Aeschyli Dictyulcis («Mnemosyne. Bibliotheca classica Batava», Сер. IV, т. VII, вып. 1—2, 1954, стр. 90—110) и R. Pfeiffer, Ein syntaktisches Problem in den Diktyulkoi des Aischylos («Festschrift F. Sommer», Wiesbaden, 1955, стр. 177—180)



Сатир наказывает провинившегося сына. Аттическая краснофигурная чаша. Первая четверть V в.

Бытовой характер этой сцены, изображающей повседневный трудовой процесс, настолько отчетлив, что не нуждается в комментировании. Отметим только, что и в речи действующих лиц отрывка с бесспорностью звучат разговорные интонации: «Да что ж смотреть...», «и то гляжу», «всё ни с места»[1].

Развитие действия в промежутке между этим фрагментом и следующим, относящимся, как видно из его содержания, к концу пьесы[2], представляется в таком виде: на зов рыбака являются сатиры — их вступление на орхестру составляло, вероятно, содержание парода; потом начинается возня с сетями и с ящиком, из которого доносятся человеческие голоса, приводящие сатиров в смятение; наконец Даная извлечена из пловучей темницы и видит своих спасителей. Так как похотливость сатиров была едва ли не самым известным их свойством, то легко представить себе, что Данае пришлось пережить еще немало волнений. Однако на помощь ей снова приходит Диктис: призывая в свидетели богов, он обещает Данае покровительство и защиту и предлагает, видимо, стать его женой.

Успокоенная женщина обращается с благодарностью к богам:

Владыка Посидон, родные боги, Зевс,
Конец моим мучениям дарующий,
От тварей этих вы меня спасаете —
И словом бранным здесь не оскорбят меня,
Не стану я у них злосчастной пленницей
Что только в петле ищет избавления.

(Фр. 16, ст. 773—778.)

К тому же выясняется, что сатиры, несмотря на свою непривлекательную внешность, тем не менее являются очень ласковыми и веселыми существами, большими любителями детей. Маленького Персея забавляет потешная внешность добродушного «папаши» Силена.

---

[1] Следует иметь в виду, что в цитируемом фрагменте несколько строчек попорчено и наш перевод в этих случаях основывается на предположительно восстанавливаемом тексте. Однако указанные речевые обороты сохранились в оригинале целиком, и их перевод совершенно свободен от домысла.

[2] В дошедшем до нас папирусном фрагменте отмечены порядковые номера стихов, благодаря чему точно определяется их место в пьесе — с 765 по 832 стих

Глянь, смеется мальчуган,
Видя, как блестит моя
Розовая лысина,—

радуется Силен (фр. 16, ст. 786—788). Однако более близкое знакомство мальчика с сатирами кончается неудачно: испуганный Персей разражается плачем. Сохранившееся на папирусе слово ποππυσμός — «щелканье языком», «причмокивание губами» — являющееся, вероятно, такой же авторской ремаркой, как отмеченные выше режиссерские указания Эсхила в «Эвменидах», показывает, что в дело снова вмешивается Диктис, который успокаивает мальчика рассказами о предстоящих ему веселых играх.

Не бойся! Что ты плачешь?
Скорей с тобою к детям мы пойдем.
Ну, не сердись, возьму тебя
На ласковые руки,
И будешь забавляться,
Мой милый, с оленятами,
Хорьками и ежатами,
А ночью будешь спать
С отцом и милой мамой.

(Фр. 16, ст. 804—811.)

Но еще больше поражает воображение мальчика описание охотничьих забав, которые предстоят ему, как только он подрастет: ведь он сможет тогда поднести матери такой подарок, какой только захочет! Таким образом, рыбакам удается развеселить ребенка и тем самым рассеять страх молодой матери. Даная соглашается на брак с Диктисом, и пьеса завершается гимном сатиров, сопровождающих невесту в брачный чертог:

Идемте ж, друзья, приготовить пора
Нам брачное шествие, ибо к концу
Все приводит безмолвное время.
Вот невеста пред нами; я вижу, она
Уж полна ожиданья, желая скорей
Нашей верной насытиться дружбой.
И чему ж удивляться? Немало часов
Вдовою несчастной на утлом челне
Она провела.
А теперь, нашей юности цвет увидав,
Она рада, как должно невесте, огням,
Засиявшим во славу Киприды.

(Фр. 16, ст. 821—832.)

Не менее забавным было, вероятно, содержание сатировской драмы «Послы, или Истмийцы»[1]. Из сохранившихся фрагментов можно сделать предположение, что героем представления был на этот раз сатир, изменивший своему господину Дионису и позабывший свои прямые обязанности — плясать на праздниках Диониса в венке из плюща[2]. Вместо этого сатир решил стать участником спортивных состязаний, которые должны происходить на Истме (отсюда название пьесы) под покровительством Посидона. Сначала ему удалось, видимо, склонить на свою сторону и других сатиров, составлявших хор, но потом они все образумились, а сатиру-отступнику пришлось встретиться лицом к лицу с самим богом, которого он предал. Отдельные детали этой ситуации с достаточной достоверностью прослеживаются в сохранившихся стихах.

Вот толпа сатиров направляется к храму Посидона, неся в виде посвятительного дара свои изображения и собираясь укрепить их на стене храма. Однако, ввиду того, что маски выполнены с большим искусством, сатиры опасаются, как бы сходство скульптуры с оригиналом не произвело тяжелого впечатления на их родительницу; заметив на стене храма маски, она могла бы подумать, что это головы ее погибших детей.

Увидев образ мой, она б
В испуге страшном отшатнулась,
Подумав, будто это я,
Ее сыночек. На меня он так похож.

(Фр. 21а, ст. 14—17.)

Патетическая восторженность этих возлияний должна была носить тем более комический характер, что внешность

---

[1] Как и второй отрывок из «Рыбаков», большой папирусный фрагмент «Истмийцев» опубликован в 1941 г. в XVIII т. Оксиринхских папирусов, а затем перепечатан у Стеффена под №№ 21a и 21b. Реконструкции текста и толкованию отрывка посвящены статьи: I. C. Kamerbeek, Adnotationes ad Aeschyli Isthmiastas («Mnemosyne», сер. IV, т. VIII, вып. 1, 1955, стр. 1—13), F. C. Görschen, Zu Aischylos ' Satyrdrama der «Theoroi e Isthmiastai» («Dioniso», т. XVII, вып. 1—2, 1954, стр. 3—21), B. Snell. Aischylos' Isthmiastai («Hermes», т. 84. 1956, стр. 1—12), K. Reinhardt, Vorschläge zum neuen Aischylos («Hermes», т. 85, 1957, стр. 1—13, 123—125)

[2] Из свидетельств Афинея и Гесихия ясно, что в пьесе шла речь о различных видах танцев — см. у Стеффена фр. 17 и 19.

сатиров, как мы уже говорили, была далека от идеала красоты...

Затем хор с торжественным гимном приближается к храму, приветствуя Посидона, как вдруг им приходится встретиться с новым действующим лицом — Дионисом, подстерегающим или настигающим беглецов.

Вот вас-то мне, голубчики, и надобно!
Конечно, вы сюда свой путь направили! —

обрушивается он на изменников (фр. 21a, ст. 23—24). Он обвиняет сатиров в том, что они проводят время на Истме, готовясь к атлетическим состязаниям, хотя это совершенно не входит в их функции. Мало того, на обучение новому для него искусству сатир-заговорщик истратил хозяйские деньги. На эти упреки изменник отвечает, видимо, довольно дерзко, ибо в сохранившихся частях стихов мелькают такие выражения, как: «скрывшись за щитом, ты сыплешь бранью», «разглагольствуешь», «я — не слабый неженка»[1], «а ты меня пробираешь», «пропади ты пропадом» — все это, видимо, из перепалки сатира с Дионисом. Создается также впечатление, что сатиру удалось все же каким-то образом проникнуть в храм Посидона, где он чувствует себя в относительной безопасности и откуда может торговаться с хозяином: грозит ли ослушнику какое-нибудь наказание, если он решится покинуть убежище?

Последний сохранившийся кусок текста показывает, что спор между сатиром и Дионисом еще не кончился, хотя отступник остался уже в одиночестве.

Уже никто — будь старец он или юноша —
От танцев в честь меня не отрекается.
Лишь ты все бесишься и, презирая плющ,
Сосны смолистой ветвью увенчал себя,—

внушает Дионис сатиру (фр. 21b, ст. 37—40), противопоставляя традиционный венок из плюща, носимый в его честь, убору из сосновых веток, которым принято чтить Посидона. За это сатир еще наплачется перед лицом грозящих ему бедствий!

---

[1] Этим словом я перевожу греч. γύννις, обычно прилагаемое к Дионису,— см. строку из эсхиловской «Ликургии», цитируемую Аристофаном, «Женщины на празднике Фесмофорий», ст. 136.

Но я не выйду никогда
Из храма. Что же страшно так
Ты мне грозишь? —

не унимается сатир (там же, ст. 42—45). Однако в дальнейшем его мужество, по-видимому, не выдерживает испытания. Когда кто-то приносит на орхестру настоящие, только что выкованные копья, сатир в ужасе отстраняется от этого смертоносного оружия:

Нет, мне не надо; лучше дай друзьям своим,—

отвечает он человеку, который предлагает ему взять копье.

Что в нем за радость? Что я буду делать с ним? —

окончательно отрекается сатир от своей затеи (там же, ст. 53, 55).

Таким образом, после веселых и забавных недоразумений дело кончалось, вероятно, возвращением сатиров к Дионису[1].

Недавно найденные фрагменты сатировских драм Эсхила значительно обогащают наше представление о его творческом облике. Мы уже наблюдали проникновение бытового колорита и разговорных интонаций в серьезную тра-

---

[1] Одновременно с отрывками из «Рыбаков» и «Истмийцев» в XVIII т. Оксиринхских папирусов был опубликован также новый фрагмент из сатировской драмы Эсхила «Морской Главк» (перепечатан у Стеффена под № 4а). Главным действующим лицом этой пьесы был, по-видимому, легендарный рыбак Главк из беотийского городка Анфедона. Однажды он увидел, как выброшенная им на берег рыба, поев какой-то травы, ожила и снова кинулась в море. Главк отведал этой же волшебной травы, в результате чего ему захотелось прыгнуть в воду, что он и проделал (см. фр. 28 и 29 у Наука). Так как, однако, съеденная трава сделала его бессмертным, он не погиб в волнах, а превратился в обитателя моря, которого Зевс наделил даром пророчества. Облик Главка постепенно изменялся: у него выросла густая длинная борода, перевитая водорослями, тело покрылось ракушками и камешками (см. фр. 26, 27 и 34). Новый папирусный отрывок представляет, очевидно, часть пролога: пастух, пришедший в район Анфедона за кормом для волов, увидел в море чудовище, о котором он и рассказывает какому-то собеседнику, не очень склонному верить в правдивость его слов. Таким образом, построение этой сцены отчасти напоминает вступительную сцену из «Рыбаков», также содержащую диалог двух персонажей, удивленных необычайным происшествием.

Анализу фрагмента посвящена ст. Зд. Высокого в пражском журнале «Listy Filologické», т. IV (1956), № 1, стр. 14—23 и № 2, стр. 161—170 (на чешском языке, с латинским резюме).

гедию — и не только в образы дозорного или кормилицы, но и в образы Прометея, Океана, Гермеса. Теперь мы видим, как в сатировских драмах поэта находят широкое отражение те черты, которые Эсхил подмечал в быту своих современников — простых афинских граждан, с их человеческими слабостями и незатейливыми утехами.

Эсхил предстает перед нами не только как суровый «отец трагедии», создатель монументальных героев с их высоким пафосом гражданственности, но и как поэт, который едва ли не с одинаковой любовью наблюдал в жизни и выводил на орхестру «высокое» и «низкое»: богов и слуг, царей и веселых лесных демонов-сатиров.

Подобная широта охвата действительности сближает Эсхила с Шекспиром или Пушкиным, с той лишь разницей, что сочетание «высокого», трагического с «низменным», комическим, отличающее «Гамлета», «Генриха IV» или «Бориса Годунова», не было еще органическим для творчества Эсхила и сравнительно редко встречалось в пределах одной драмы. Стилистические установки для трагедии и сатировской драмы оставались различными. Такие художественные приемы, как занимательность сюжета и комизм ситуаций, использовались Эсхилом только в сатировских драмах: это обусловливалось самым характером жанра, в котором как бы должны были найти прибежище смешные элементы, сознательно изгнанные Фринихом и самим Эсхилом из серьезной трагедии.

Античная трагедия не достигла полного слияния трагедийной монументальности с индивидуальной, психологически обоснованной характерностью. В силу исторических условий эта задача не возникала ни перед Эсхилом, ни перед его преемниками — Софоклом и даже Эврипидом, хотя последний подошел ближе других греческих драматургов к изображению характера в современном понимании этого слова. Но основа для показа человека в многообразии проявлений его душевного склада, основа, на которой выросла драматургия Возрождения и нового времени, была заложена именно античной драмой, и в начале этого более чем двухтысячелетнего пути европейской драматургии высится величественная фигура зачинателя жанра, «отца трагедии» — Эсхила.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Ярхо

ЭСХИЛ

Редактор *М. Кургинян*

Художественный редактор *Г. Андронова*

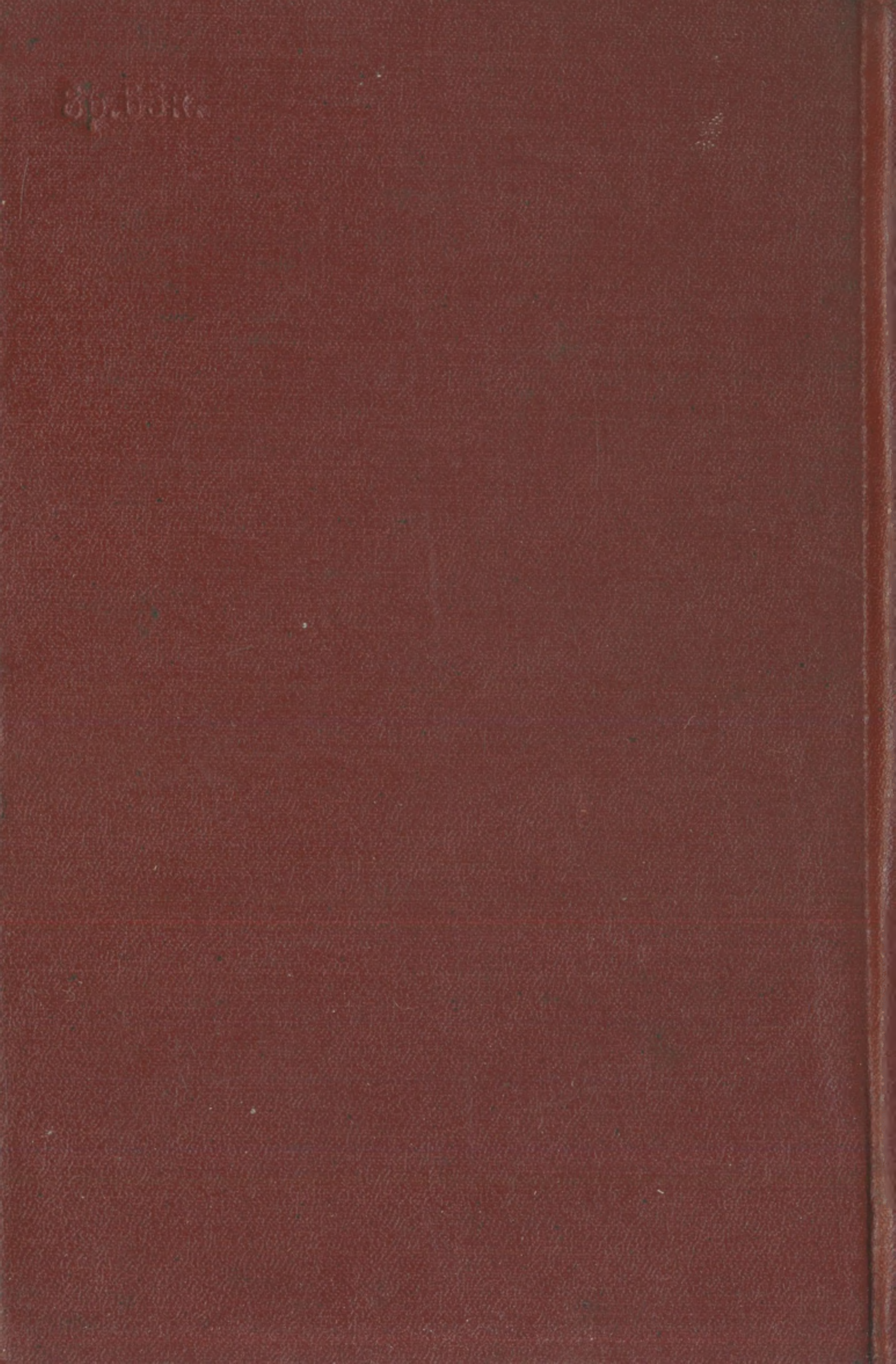
Технический редактор *З. Евдокимова*

Корректор *М. Фридкина*

Сдано в набор 13/II 1958 г.
Подписано к печати 16/X 1958 г. А 07744.
Бумага 84×108[1]/[32] 9,0 печ. л. = 14,76 усл. печ. л
15,8/+6 вкл. = 16,17 уч.-изд. л.
Тираж 10 000 экз. Зак. № 3444.
~~Цена 8 р. 65 к.~~

Гослитиздат
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Полиграфкомбинат им. Якуба Коласа,
Минск, Красная, 23


8р.65к.